مفتتح

« قد وجد العصر بغيته فى القصة ». هذا ما قال نجيب محفوظ فى خاتمة مفتتح الجزء الأول من زمن الرواية . وتعنى عبارة نجيب محفوظ أن القصة هى التى تلتقط النغمة المناسبة لعصرنا ، بكل ما ينطوى عليه هذا العصر من تنوع وتشابك وتعقد . وإذا كنا ، اليوم ، نزداد يقينا أننا نعيش فى زمن الرواية فإن هذا الزمن يضرب بجذوره فى الماضى ويعود بنا إلى الوراء . وهناك يقابلنا دون كيخوته ، النبيل الفقير الذى قرأ روايات الفروسية وتشبع بما فيها من أقاصيص الحب المثالى، والدفاع عن المقهورين ، فاعتقد أن بوسعه محاكاة تلك الأفعال ، وانطلق فى سعيه نحو هدفه . ولكن العصر الذى عاش فيه فعلاً كان قد تغير، فأصبحت المغامرة هزلية . وكانت تلك هى البداية التى سردها سيرفانتس فى القرن السابع عشر ، والتى يؤرخ بها لبدايات الرواية الحديثة .

ويظل الإنسان يحلم بتغيير العالم ولا يستطيع هذا التغيير ، ولكنه لا يكف عن المحاولة ، وأحسب أن الرواية قد نشأت من هذا التفاوت بين الفرد والمجتمع ، فالكاتب يسيطر على حلمه بكتابته ، أى بأن يعطى حلمه شكلا روائيا .

وإذا كانت الرواية اليوم هى الشكل الأدبى المهيمن ، فإن تلك الهيمنة ذات طبيعة رمزية ، لأن الرواية كانت تعد جنسا أقل أدبية من الشعر . وقد اتهمها المنظرون الكلاسيون بأنها لم تحظ باهتمام القدماء، وأخذوا عليها قواعدها المنفلتة، وأنها تدعو إلى الانحراف، وتسمح باطلاق العنان للمغامرات الغرائبية . ورغم أن رواية ألف ليلة وليلة كانت من أهم ما قرأ كتاب عصر التنوير ، فقد عُدّتْ قراءة الروايات فى القرن التاسع عشر من أسباب فقدان الرشد ، على نحو ما جاء فى أرشيف مستشفى الأمراض العقلية الذى اطلع عليه فلوبير عندما شرع فى كتابة مدام بوفارى .

ولقد تغيرت الأحوال، وأصبحت الرواية هى المجال الذى تتجلى فيه القيم الجديدة المرتبطة بالمتغيرات الاجتماعية، فهى الجنس الأدبى الذى يدعو إلى الحرية ، والفرار من القواعد المكبلة ، ويسمح بالتجديد الشكلى والموضوعى .

والرواية لا حدود لها نظريا ، وبوسعها التعبير عن الفرد وعن المجتمع . يضاف إلى ذلك أن عنصر الزمن فيها لم يعد دائريا ، فكل شىء يتحرك وكل شىء يتغير ، وتستبدل بالتكرار مقولات مثل التقدم أو التطور أو معنى التاريخ ، وتتبدى ملامح الحراك الاجتماعى فيها ، وتتداخل

بين مختلف مستويات القص، فينفتح الفضاء الروائى ويتشعب ، وتحاول الشخوص (أو الوظائف) أن تغير من وضعها ، وأن تشبع تطلعاتها مما يؤدى إلى التركيز على تقييم الحياة .

وقد نستطيع القول إن هذه المرونة النصية ظهرت أكثر فى الرواية الواقعية ، ثم فى الرواية الطبيعية بعد ذلك ، وقد برزت معها فكرة المثقف الذى يتأكد دوره فى سلطة الكتابة ، حيث يصبح الروائيون لسان الحال فى أكثر من وقت . وبدأنا نطالع أسئلة من مثل : لمن نكتب ؟ وهل يجب على الروائى الالتزام ، ويؤكد سيطرته على المجتمع ؟ أم أن عليه المجازفة بخضوعه لسلطة خارج المجال النصى ، أم أن عليه البحث عن أشكال جديدة من خلال علاقات نصية مختلفة ، أم يعكس المجتمع؟ وكما نرى، فإن كل هذه الظواهر متشعبة للغاية . يضاف إلى ذلك عنصر آخر يرتبط بالحياة فى المدينة . ولا عجب فى أن المدينة محور لأغلب الروايات الحديثة ، فهى الفضاء الذى تتكثف فيه الأضداد. وتستدعى المدينة الكثير من الصور الكنائية ، فهى الوحش أو الغابة ، وما يقترن بذلك من تنشيط صور أكثر قدما ، من مثل السراديب والمتاهات، والسلطة الخفية للمجتمعات الهامشية . وتتوازى مع هذه التصورات محاور أخرى جعلت من الكتابة نفسها محورا وهدفا . وإذا كانت الرواية هى المغامرة ، بألف لام التعريف ، فإن القرن العشرين قد جعل من مغامرة الرواية الهدف الأول للكتابة ـ فيما يقول الناقد ريكاردو .

التحرير

●

هذا زمان الرواية

ليته أيضا كان زمان الشعر .. !

على الراعى

(مصر)

نفرح حين نتبين أن الرواية قد أصبحت المعبر الأول عن طاقاتنا الإبداعية. نردد أن الرواية قد أصبحت الديوان الجديد للعرب. تغمرنا البهجة لأننا ـ أخيراً ـ قد أقمنا صرح الرواية فى أدبنا العربى بعد فترة مؤلمة من الشك والتشكيك، اكتنفتها الأسئلة المألوفة : هل عرف العرب الرواية قبل اليوم؟ لا، يقول أنصار الغرب. إن الغرب هو الذى أمدّنا بالأجناس الأدبية والفنية التى نكتب فيها الآن. الغرب قدم لنا المسرح. يقول هؤلاء. وهو الذى استنبتنا بفضله الرواية والقصة. والشعر الحديث يدين للغرب أيضا فى الشكل والمضمون ـ الوحدة العضوية للقصيدة مثلا، ومشاعر الغربة والانحصار، والانسحاق تحت عجلة الأنظمة أو التاريخ وألوان الضياع اللذيذ الجميل الذى يشغل بعض شعرائنا.

غير أننا نرفض هذا الرأى الذى ينادى به «المستوردون»!

ونروح نتلمس الأسباب التى أدت إلى ازدهار الرواية فى وطننا العربى. نجدها أولا فى الشرخ الكبير الذى أحدثته الهزيمة فى وجداننا، وتبدد حالة الزهو القومى التى ألهمت مسرحنا العربى فى الخمسينيات والستينيات. نقول إن المبدع العربى قد لجأ ـ كالوحش الجريح ـ إلى كهف الذات ، كى يلعق جراحه ، ويعيد ترتيب مكونات نفسه وأثاث بيته. نضيف أن هذه حالة فن يعتمد على الفرد المبدع، يكتب ليوجه رسالة إلى فرد آخر. نزيد أن الهزيمة لم تكن وحدها الحافز لازدهار الرواية. إلى جانب الهزيمة على مستوانا العربى ، قد انهزمت أيضا الإيديولوچيات. لم تعد فكرة واحدة تثبت للتحليل الطويل. العالم فى حالة سيولة. الدول والأنظمة والتنظيمات تعانى انكسارا

بلغ فى حالات بعينها حد التحول من الصرح القائم إلى تراب خلّفه الانهيار. لم يبق بعد الانهيار حتى الأطلال كى نقف عليها باكين !

لم يعد للفرد إلا الفرد. وعلى هذا، يقرر الفرد أن يمد بصره إلى الماضى والمستقبل معا. فى الماضى كان الشاعر يروى الملحمة (أمّ الرواية) على رواد المقاهى على شكل نعرفه الآن باسم المسلسلات. نجحت هذه فى اجتذاب الناس، فوفرت لنا مؤشرا آخر يفسر ازدهار الرواية. الروائى هو «الشاعر» الحديث ـ شاعر المقاهى ذو الربابة الذى كان يروى ويقص. هذه هى الرواية تعود بنا إلى عصور خلت، وتربط ما خَلَد فى الوجدان عبر القرون، بما يدور فى الساحة الأدبية والفنية فى أيامنا هذه.

ها نحن أولاء قد اكتشفنا أنفسنا مع اكتشافنا لفن الرواية . فرحة طاغية تعمر قلوبنا. قد أضفنا فنا عربيا آخر إلى فن المسرح العربى، المولود فى بلادنا وليس المستورد. ها قد أصبح لدينا مائدة عامرة بالرواية (والقصة) والمسرح والشعر. أية سعادة، وأى إنجاز!

يزيد من بهجتنا أن القصة ـ عوضا عن أن تذبل أو تتقلص بانتعاش الرواية ـ تنتفض الآن هى الأخرى وتصعد سلمات كثيرة فى طريق الفن الصاعد إلى أعلى. قد أضحت القصة فنا كائنا بذاته، وليس فنا يخرج ليرضى حاجات القراء الذين لا وقت عندهم لقراءة الرواية، أو المبدعين الذين لا موهبة لهم كى يصبروا على إنتاج الرواية.

الآن تصعد القصة السلم، رفيقا شجاعا، فخورا بنفسه، لفن الرواية.

هل تهب ريح الربيع، محملة بحبوب اللقاح، فتخصب ـ أيضا ـ شعرنا؟ لدينا شعراء مجيدون ولنا تاريخ طويل فى كتابة الشعر وتلقيه، فما الذى يقف فى طريق ازدهار الشعر؟

سؤال يطلب الجواب!

●

أى زمن هــذا؟

شكرى عياد
(مصر)

زمن الرواية ؟ ـ أما كنا نتحدث قبل قليل عن «زمن الشعر» ؟ فهل يتغير «الزمن» هكذا بسرعة أم نحن نتحدث عن زمن مصاحب؟ ما أليق هذا الظن الأخير بحالتنا ! فنحن نعيش فى عالم مشيع، بل فى عالم سديم، ولابد أن يوجد عندنا شيء من كل شيء، قبل أن نهتدى إلى «الشيء» . على أنى لا أخفى عنك أنى أكثر تحيزا للشعر وزمنه. الشعر، مذ وجد، قرين النبوءة. والنبوءة ليست مجرد كلام، النبوءة فعل، تغيير. الشعر قريب من الجذور، والحياة العربية التى جفت شجرتها فى حاجة إلى نسغ الشعر ليهبها الحياة. والشاعر الجدير بهذا الاسم موهوب للشعر، مجنون به، هو الحَمَل الذى يفدى هذه الأمة الهالكة بدمه. ولا يمكن أن يقال مثل ذلك عن الروائى. الروائى «دكتور فى العلوم الاجتماعية» كما قال بلزاك، وإذا لم يكن فيه حظ ولو قليل من جنون الشعر فمن المؤكد أنه أخطأ طريقه إلى الأدب.

ولكننا فى عالمنا السديمى محتاجون أيضا إلى دكاترة كثيرين فى العلوم الاجتماعية، لا لكى نعرف «ما نحن» (هذا السؤال الخاطىء الذى مازلنا نتشبث به) بل لكى نعرف ماذا يحدث فينا ولنا. إذا كان ثمة أمل لأمتنا فهو أنها تتغير، بل تتغير بسرعة مذهلة، ولم يعد التغير يجرى على السطح فقط، إنه يقلب الأعماق، ومهما يُخرج لنا من أكدار وأقذار فهو يفرض علينا درجة من الوعى لم نعرفها من قبل، وعيا يخرجنا من سلبية الشعور إلى إيجابية الفعل. لهذا نحتاج إلى دكاترة فى علم الاجتماع يكونون أيضا شعراء، ليكونوا قريبين من منبع النبوءة، منبع الفعل.

ولكننا أيضا فى «زمن السوق». حتما إن المبدع، شاعراً أو روائيا أو ما شئت، لم يكن قط نبتاً شيطانيا. إنه يأتي «فى وقته». قل إنه منقار الفرخ الذى يكسر البيضة. غير أن المبدع فى هذه الأيام بجانبه ناشر يسوق أعماله، ومهمة الناشر أن يتحسس ميول السوق. لنحذر هذا الأدب السلعى. فقد يكون لدى «المستهلك»، فى أيامنا هذه، شعور مبهم، بالحاجة إلى فهم الأحداث التى تجرى من حوله وقد يسهل إرضاؤه بالوقائع المثيرة، صادقة كانت أو مخترعة، ولكن ذلك لن يجعله أكثر «فهما»، فلا بد له من روائى «دكتور فى العلوم الاجتماعية» ليحدث له مثل هذا الفهم. ومن مشكلات عصرنا أنه عصر الكتل. لم تعد الشعوب تملك نبل الفطرة كما توهم الرومانسيون، ولا أصالة الوعى الطبقى كما تخيل الماركسيون، الشعوب اليوم ذاهلة، ممزقة. لم يبق فيها من سلامة الفطرة إلا حب الألوان البراقة، والأنغام الصاخبة. فكيف يروضها الشاعر أو الروائى على رؤية الألوان الطبيعية وسماع الأنغام الطبيعية؟ كيف يُخرجان من همجى العصر الحديث هذا، إنسان الفطرة، حتى يمكنه أن يُعمل عقله فيما حوله؟

إذا كانت هذه المشكلة قائمة، بدرجة أو بأخرى، بالنسبة إلى الكاتب المعاصر فى أى مكان من العالم، فهى أشد تعقيداً وإلحاحاً بالنسبة إلى الكاتب العربى. فالتقدم التكنولوجى يغيّر حياة الآخرين، ولكنه يقتلعنا من جذورنا. والتخلف الرهيب يجاور التعقيد المفرط، وكلاهما يفتقد الوضوح الفكرى افتقاداً تاما. نحن مجتمع بلا قوام، حتى لدى نخبة «المثقفين» أنفسهم لا تجد لغة مشتركة. هل من مهمة الرواية أيضا أن تكشف لنا هذا الاختلاط؟ وهل يمكنها أن تفعل ذلك بدون أن يكون لها، هى، قوام فكرى ما؟

هنا، فيما أتصور، تكمن الحاجة الحقيقية لهذه المرحلة بالذات من تاريخنا: إذا كنا قد تجاوزنا «زمن السوق» وقسمنا «الأزمنة» ثم عدنا فربطنا بين «زمن الرواية» و«زمن الشعر» فيجب ألا ننسى زمنا ثالثا لا يقوم هذان بدونه: «زمن الفكر»، الفلسفة التى قامت عليها حضارة الغرب، أو «علم الكلام» الذى رافق نهضة العرب والمسلمين قبل أن يتجمد فى «العقائد»، وتتحول النهضة إلى مجرد بقاء.

وهذا الزمن هو ما يتحاماه الجميع. أقول هذا غير متجاهل ولا متحامل على الدراسات التى أخذت تظهر فى السنوات الأخيرة حول ما سمى بالعقل العربى. لعلها ضرورية فى هذه المرحلة بالذات، ولكنها ليست «علم الكلام» العربى، الإسلامى، الذى أقصده. انظروا إلى الاسم: «العقل العربى». أظنه قد آن الأوان لأن نستأنف بناء ثقافتنا دون أن ننظر إليها متقمصين ثياب الأجنبى.

ولكن هذا موضوع آخر.

●

هذا زمن الرواية

جبرا إبراهيم جبرا
(العراق)

إنها الفن الذى أوجدته القرون الثلاثة الأخيرة لبحث حقائق الإنسان والتجربة الإنسانية، والروائى يعلم أن الحقيقة قد تجزأت، وتفرّعت، وتشعّبت إلى ما لا نهاية، وأن التجربة الإنسانية بانزياحاتها المستمرة، بتناقضاتها وحيراتها، ما عادت تعطى الثقة أحداً بأنه يمتلك الحقيقة، هذه الحقيقة التى باتت معطياتها، الصلدة فى يوم مضى، تتشكل كل يوم على نحو جديد، لأنها ليست إلا عناصر مضطربة فى تركيبة بشرية دائمة الحركة.

والمجتمع العربى لم يكن يوماً فى تاريخه الطويل أكثر انزياحاً وأشدّ تغيّراً مما كان عليه فى السنين الخمسين الأخيرة. والروائى الذى ليس على مثل هذا الوعى لن يقدّم لنا ما يستحق القراءة، فضلاً عن ضرورة كونه دائماً متميّزاً عن كل كاتب آخر فى ما يكتب، وسط أساليب وكتابات تنهال علينا من كل صوب.

لقد أزاح الفن الروائى الفنّ الشعرى فى العالم العربى عن المكانة المتفرّدة التى كان يحتلها طوال القرون الماضية؛ وذلك لأنه استطاع أن يستوعب طاقة شعرية هائلة، إلى جانب الطاقات الأخرى التى باتت بسحرها قوة فاعلة فى المجتمع. ومهما يخيّل إلينا أن الروائى يستقى من المجتمع، فإنه يصب فيه من لدنه ما لا يقلّ

قدراً وأثراً عما يستقيه منه. ومهما بدا أن الروائى ينتزع شخصياته من واقع الحياة، فإن مزيّته الكبرى، فى حقيقة الأمر، إذا كان ناجحاً فى أداء مهمته، أنه يضيف إلى واقع الحياة شخصيات ونوازع ورؤى تغنى هذا الواقع وتدفع به فى اتجاهات ليست فى الحسبان.

وقد عشت لأرى، فى السنين الأخيرة، العديد من صور أخرى لوليد مسعود، ووديع عسّاف وحسام الرّعد، وأكاد أرى كل يوم من تحيا وكأنها لمى عبد الغنى أو وصال رؤوف أو سراب عفان. هذا على مستوى الكيان الشخصى، ونحن لم نتطرق بعد إلى التواشجات والتطلعات الحياتية نفسها، وهى بعض ما تتمثّل فيه تغيّرات المجتمع. فكل شخصية يبدع فى تصويرها الكاتب الروائى، إنما هى قوة إيحائية أخرى فاعلة فى مسيرة التاريخ الإنسانى بشكل أو بآخر.

هذا زمن الرواية عن حق؛ ذلك الفن اللفظى الذى استطاع أن يجمع فى تقنياته، أخيراً، مقادير يصعب حسابها من طاقات الفنون اللفظية والبصرية والسمعيّة جميعاً، إلى جانب كونه وسيلة استقصاء، دائمة المضاء، للوضع الإنسانى بفواجعه وأحزانه، وأفراحه ونشواته.

الـروايـة

بيـن زمنيتهـا وزمنهـا

مقاربـة مبـدئيـة عـامـة

محمود أمين العالم

(مصر)

١ ـ الرواية والتاريخ:

قد لا يستقيم الحديث عن «زمن الرواية» بغير الاستبصار أولا بزمنيتها، أى بالطبيعة الزمنية للرواية. بل أكاد أقول إن رواية الزمن هى المدخل للتعرف الحميم على زمن الرواية. فالرواية فنّ زمنيّ يلتقى فى هذا مع فن الموسيقى عامة، والموسيقى السيمفونية بوجه خاص، وذلك على خلاف الفنون المكانية مثل الرسم والنحت.

وليس المقصود بزمنية الرواية زمنها الخارجيّ المرجع الذى تصدر فيه أو تعبّر عنه فحسب، وإنما المقصود كذلك ـ بل ربما أساسا ـ زمنها الباطنى المحايث المتخيَّل الخاص، أى بنيتها الزمنية التى تتحدد بإيقاع ومساحة حركتها والاتجاهات المختلفة أو المتداخلة لهذه الحركة، كما تتشكل بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها، ونسيج سردها اللغوى، ثم أخيرا بدلالتها العامة النابعة من تشابك وتضافر ووحدة هذه العناصر جميعا.

ولهذا، فللرواية زمنية مزدوجة هى هذه الزمنية المتخيَّلة الكامنة فى بنيتها السردية الدالة الموحدة، وزمنية أخرى هى تجليها فى لحظة زمنية حدثية واقعية محددة. وهناك بالطبع زمنية ثالثة هى زمنية قراءتها ولكنها لا تعنينا فى حدود هذه الدراسة.

خلاصة الأمر، أن الرواية بنية زمنية متخيَّلة خاصة، داخل البنية الحدثية الواقعية، أو بتعبير آخر ـ أكثر عينيّة وتحديداً ـ هى تاريخ متخيَّل داخل التاريخ الموضوعى. وقد يكون هذا التاريخ المتخيَّل تاريخا جزئيا أو عاماً، ذاتيا أو مجتمعيا، فقد يكون تاريخا لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة، أو لجماعة، أو للحظة تحول اجتماعى، إلى غير ذلك. ورغم الاختلاف فى الطبيعة البنيوية الزمنية بين المتخيَّل والموضوعى، فإن بين الزمنين أو التاريخين علاقة ضرورية، أكبر من تزامنهما، هى علاقة التفاعل بينهما. فبنية الرواية لا تنشأ من فراغ وإنما هى ثمرة للبنية الواقعية السائدة الاجتماعية والحياتية والثقافية على السواء. وهى ثمرة بلغة التخييل لا بلغة الاستنساخ والانعكاس المباشر. أى هى تعبير إبداعى صادر عن موقع وموقف وممارسة وخبرة حيّة وثقافية فى قلب هذه البنية الواقعية. ولهذا، فهى إضافة متخيَّلة إلى هذا الواقع تعبّر عنه وتنفعل به وتجاوزه فى آن. إنها تاريخه الوجدانى

الإبداعى ذو البنْية الخاصة النابعة من خبرة حية حميمية فيه. وهكذا ترتبط بنية الخطاب الروائى ببنية التاريخ الموضوعى، وتختلف طبيعتها باختلاف بنية كل مرحلة من مراحل هذا التاريخ. ولهذا قد يكون من التعسف أن نحدّد نشأة الرواية بالقرن السادس عشر أو السابع عشر، أى بمرحلة خروج المجتمع الأوروبى بوجه خاص من نمط الإنتاج الإقطاعى إلى نمط الإنتاج الرأسمالى، أى بنشأة البورجوازية، وبالتالى اعتبار رواية (دون كيخوته) لسيرفانتس البداية المحددة لنشأة الرواية كما يقول العديد من الكتابات.

حقا، إن الرواية فى عصرنا الحديث، أى منذ بداية المرحلة الرأسمالية، تتميّز بخصوصية بنائية من حيث هى جنس أدبى. وهذه الخصوصية البنائية تعبير إبداعى عن واقع نمط الإنتاج الرأسمالى السائد بما يتسم به من بروز للأنا الفردية، والأنا القومية، ومن سيادة للبنية الاقتصادية التبادلية التنافسية، ومن نضج للتمايزات الطبقية واحتدام للصراعات فيما بينها، وتفاقم للأزمات الفكرية والنفسية والأخلاقية والاجتماعية بحثا عن القيم الإنسانية المفتقدة فى هذا العالم الجديد الذى تهيمن عليه قوانين السوق والكم والربح، فضلا عن ارتفاع مستوى الوعى العلمى والاجتماعى والتاريخى بوجه خاص. ولهذا ، فالرواية هى بحق البنية الأدبية الزمنية الإبداعية الخاصة المعبرة بلغتها السردية عن الوعى التاريخى المعرفى الوجدانى القيمى بهذه المرحلة التاريخية الجديدة، بكل ما يتسم به هذا الوعى التاريخى من اتساع وعمق وتراكم والتباس وإشكالية وتأزم وتطلع ومواقف ودلالات مختلفة. وتكاد هذه المرحلة أن تكون هى المرحلة نفسها التى برزت وتطورت ونضجت فيها بنية الأوبرا والسوناتا والكونشرتو والسيمفونية فى مجال الإبداع الموسيقى، وللأسباب الاجتماعية والتاريخية والثقافية نفسها عامة. على أن هذه الخصوصية البنائية للرواية أو للسيمفونية فى عصرنا ليست منبتة الصلة عن الظواهر التعبيرية والموسيقية طوال التاريخ الإنسانى السابق عليها. فالرواية ـ موضوعنا ـ رغم بنيتها الزمنية الخاصة النابعة من بنية الأوضاع الرأسمالية ومن خبرتها الخاصة، كما ذكرنا، هى فى الوقت نفسه امتداد متطور للأساطير والملاحم والسير والحكايات الشعبية والقصص والمقامات التى تشكلت أبنيتها التعبيرية الخاصة حسب الأوضاع الاجتماعية السابقة على الرأسمالية التى نشأت فى ظلها.

إن الطابع الحكائى هو القاسم المشترك بينها جميعا رغم الخصوصية البنيوية لكل منها. بل لعلنا نجد بعض الأبنية الحكائية القريبة من بنية الرواية الحديثة فى بعض التعابير الحكائية فى العصور القديمة والوسيطة عند شعوب وحضارات عديدة، كما نجد الكثير من التعابير والأشكال الحكائية القديمة الأسطورية أو الملحمية أو المقاماتية فى بنية بعض الروايات الحديثة. لسنا بهذا نخلط أو نطمس الخصوصية والتمايز بين الأنواع الأدبية المختلفة باسم جنس حكائى أكبر على حد التفرقة الأرسطية بين الأنواع والأجناس، وإنما نسعى لتأكيد ما يتسم به التاريخ البشرى عامة والتعبيرى خاصة ـ فى تقديرنا ـ من تواصل وانقطاع، ومن استمرارية ومجاوزة. على أن هذا ليس مجال بحثنا هنا، ويمكن الرجوع إلى العديد من الدراسات الخاصة بالرواية التى تناولت هذا الموضوع. إن مايعنينا هنا القول بأن هذه التعابير الحكائية «مختلفة الأبنية» هى تعبير متخيّل عن خبرات الإنسان الحيّة فى مراحل تاريخية مختلفة. إنها ـ كما ذكرنا من قبل ـ تاريخ إبداعى متخيّل خاص داخل التاريخ الموضوعى. ولهذا، فإننا نجد تداخلا فى الكتابات التاريخية القديمة بين ما هو تاريخ موضوعى وما هو أقرب إلى التاريخ المتخيّل. بل لعل كل الفصول التى كتبها المؤرخون القدامى منذ هيرودوت حتى ابن خلدون، عن المراحل السابقة البعيدة عن عصرهم أو عن العصور القريبة منهم، أن تكون أقرب إلى الحكايات والأساطير منها إلى التاريخ. بل لعل بعض كتابات هؤلاء المؤرخين أن تكون أحيانا أقرب إلى انطباعات المخيّلة أو أقرب إلى ترداد الحكايات الشعبية الشائعة فى عصرهم منها إلى التسجيل التاريخى الموضوعى. وعلى العكس من ذلك تماما، فإننا نجد

العديد من التعابير الحكائية من أساطير وسير شعبية وملاحم هى تعابير عن وقائع تاريخية فعلية، رغم ما قد يشوبها من عناصر وتراكيب متخيَّلة.

ولقد كشفت الدراسات الأنثروبولوچية والإثنولوچية الحديثة عن علاقات عميقة بين الأسطورة والتاريخ. فليست الأسطورة إلا المراحل الأولى للمعرفة التاريخية، وليس التاريخ إلا التطور المعرفى الموضوعى للأسطورة. ولعل التماثل بين كلمة «الأسطورة» فى اللغة العربية، وبين أصلها فى كلمة «التاريخ» فى اللغة اليونانية واللاتينية أن يكون أحد المؤشرات على هذا التداخل القديم الحميم بين الأسطورة والتاريخ. وما أكثر الملاحم والسير والحكايات الشعبية التى تتواكب أو تتقارب بمستوى أو بآخر مع بعض الوقائع التاريخية الفعلية. وحسبنا أن نشير إلى (الإلياذة)، و(الأوديسة) و(سيرة الزير سالم) و(السيرة الهلالية) وإلى غير ذلك من مختلف الملاحم والسير الشعبية فى تراث مختلف شعوب الأرض.

وهكذا يمكن القول بأنه، فى الماضى البعيد، كان هناك تداخل بين الأساطير والسير الشعبية والملاحم من ناحية والتاريخ من ناحية أخرى. ولعل هذا يذكرنا بالتداخل القديم كذلك بين الفلسفة والعلم. وكما انفصل العلم وتمايز عن الفلسفة، انفصل التاريخ وتمايز عن الحكاية الأسطورية والملحمية والشعبية. فأصبح للحكاية بنيتها الأدبية الزمنية الخاصة التى تتمثل فى الرواية الحديثة، وأصبح للتاريخ موضوعيته المعرفية التى تسعى لأن تكون علماً. إلا أن هذا الانفصال والتمايز بين البنية الأدبية الروائية الحديثة و المعرفة التاريخية الجديدة، لم يُفْضِ إلى إضعاف الطبيعة الزمنية والتاريخية الموروثة والمتطورة لبنية الرواية، بل على العكس من ذلك تماما، فقد ضاعف وعمق وأفسح هذه الطبيعة الزمنية والتاريخية، بل كانت الرؤية المعرفية التاريخية الجديدة عاملا أساسيا من عوامل إبداع البنية الروائية الجديدة نفسها.

فالبنية الروائية الجديدة ـ كما سبق أن ذكرنا ـ هى تشكيل أدبىّ سردى له خصوصيته الزمنية النابعة من بنية المجتمع الرأسمالى، لا بما يتسم به هذا المجتمع من بنية اقتصادية ومجتمعية وقومية فحسب، وكما يقال بحق، وإنما بما يتسم به كذلك وأساساً من رؤية ثقافية جديدة كان ولا يزال من أبرز مظاهرها نضج الوعى العقلانى العلمى الموضوعى على حساب الفكر الأسطورى الغيبى اللاعقلانى من ناحية، وبروز الوعى الفردى المجتمعى التاريخى الإنسانى الشامل على حساب الفكر القبلى والعشائرى والإقطاعى والعائلى والقومى الضيق من ناحية أخرى. بل أكاد أقول إن هذا الوعى التاريخى الإنسانى الشامل هو أبرز مظاهر وعينا العقلانى العملى الحديث نفسه. لقد أصبحت المعرفة بتاريخية الأشياء والظواهر والأحداث والتعابير والوقائع واللغات والأفكار قسمة أساسية ـ فى تقديرى ـ من قسمات أى معرفة موضوعية شاملة. ولقد كانت هذه المعرفة التاريخية كذلك ـ كما سبق أن ذكرنا ـ عاملا أساسيا من عوامل تشكيل بنية الرواية الحديثة وتوسيع زمنيتها وتاريخيتها وتعميقهما وتجديدهما، برغم هذا الانفصال والتمايز بين التاريخ المتخيَّل والتاريخ الموضوعى، بل بفضل هذا الانفصال والتمايز فى الوقت نفسه.

وهكذا أصبحت الرواية الحديثة تاريخا متخيَّلاً ذا زمنية متميزة خاصة داخل التاريخ الموضوعى. لم تصبح مجرد سرد أدبىّ للتاريخ الموضوعى فى بنيته الحدثيّة الخارجية، بل أصبحت التاريخ الإبداعى الوجدانى العُمْقى المتخيَّل لهذا التاريخ الحدثىّ الذى يجاوز هذه المظاهر الحدثيّة الخارجية ليغوص فى أعماق ما يدور فيما وراء، وفى باطن، وفيما بين الأفراد والجماعات والطبقات والأحداث والوقائع الجزئية والعامة، الذاتية والجماعية، من مشاعر وهواجس ورغبات وتطلعات وإرادات وإيديولوچيات وأفكار وقيم ومواقف ولغات وتناقضات وصراعات وأزمات ومؤامرات وتداخلات وتمايزات وعوامل وأسباب وشروط وأوضاع نفسية واجتماعية وقومية وعالمية وكونية ومكتشفات جغرافية

وعلمية وتكنولوجية وإمكانات ومجاوزات ظاهرة أو كامنة، وما يجمعها وما يفرقها من أزمنة وأمكنة ومصالح. وهكذا أصبحت الرواية هى التاريخ الإبداعى متعدد المستويات والأبعاد الوجدانية والمعرفية للتاريخ الموضوعى نفسه، وإن اقتصرت فى أغلب الأحيان على جانب جزئى أو فردى أو مجتمعى أو قومى أو موضعى حقيقى أو متخيَّل فى هذا التاريخ. ولسنا نقصد بهذا الرواية التاريخية التى هى فى تقديرى أضعف تجليات الرواية الحديثة لما تتسم به من زمنية مسطحة تراكمية أحادية الاتجاه، ومن سرد مباشر للتضاريس الخارجية لبعض الأحداث التاريخية الفعلية وإن أضافت إليها بعض التلوينات والعناصر والأساليب والدلالات المتخيلة. إن هناك فارقا جوهريا بين البنية التاريخية الزمنية للرواية وبين الرواية التاريخية.

وبهذا المعنى الذى ذكرناه سابقا للرواية الحديثة، فإن طبيعتها البنيوية التاريخية العُمْقية قد أتاحت لها إمكان أن تحتوى داخل بنيتها مختلف الأشكال التعبيرية الأدبية والمعرفية الأخرى من شعر وقصة ومسرح وفكر وفلسفة ومنجزات علمية وتكنولوجية ومكتشفات جغرافية وطبيعية وكونية ولغات وحوارات وأساطير وملاحم وسير شعبية ومقامات، وأن تتمثلها داخل بنيتها الأدبية الزمنية الخاصة. كما استطاعت أن تفيد من العديد من خبرات التقنيات الفنية الأخرى فى مجال الفنون التشكيلية وفى مجال الفن السينمائى بوجه خاص. بل أمكن لها كذلك أن تفيد من أحداث التاريخ الفعلى الواقعى للأفراد والمجتمعات والشعوب والأحداث الإنسانية العامة ـ القديمة والحديثة، سواء كانت إفادة إبداعية متخيَّلة أو إفادة تسجيلية مباشرة من بعض الوقائع والأحداث التاريخية، وإن تمثّلتها كذلك فى بنيتها الأدبية الإبداعية الخاصة دون أن تصبح مجرد تاريخ أو مجرد رواية تاريخية.

وبهذه الإمكانات الغنية المتعددة والمتنوعة، من حيث التشكيلات والأساليب واللغات والمواقف والخبرات الذاتية والاجتماعية والتاريخية والمعرفية والفنية والجمالية والإنسانية والكونية، تكاد الرواية الحديثة ألا يكون لها تشكيل بنيوى محدد مغلق، بل أصبحت تتسم بتشكيل بنيوى مفتوح على إمكانات تشكيلية إبداعية لا حدَّ ولا نهاية لتنوعها. وهذا ما يُخرج بنية الرواية الحديثة عن حدودها التقنية وأشكالها الخاصة التى صاحبت نشأتها الأولى.

وهكذا انفصلت الرواية الحديثة وتمايزت عن التاريخ انفصالاوتمايزا بنيويا، لتعود إلى التاريخ مرة أخرى توسيعا وتعميقا وإبداعا وتجديداً متصلا لطبيعتها البنيوية الزمنية التاريخية نفسها، فى ارتباط وتفاعل مع خصوصية واقعها القومى، وفى غير عزلة عما يحتدم به عصرها الراهن من وقائع وحقائق ومكتسبات وأزمات وفواجع وآفاق.

وبهذا، تكاد الرواية الحديثة أن تصبح الوعى الإبداعى الأدبى بالنسيج العميق المتشابك لخبراتنا الإنسانية التاريخية المعاصرة، فى خصوصياتها وعموميتها، وفيما تتعرض له من أخطار نووية وبيئية وطبيعية وتنموية وصحية مشتركة، وفيما يحتدم فيها من صراعات حول أهداف مصالح متناقضة، وما تحققه من منجزات علمية وتكنولوجية ومعرفية وإبداعية باهرة، وما تواجهه من ضرورات وإمكانات وإرهاصات ومجاوزات مختلفة. وتختلف الرواية الحديثة فى التعبير عن هذا كله، سواء من حيث المستوى الإبداعى، أو الدلالة الإيديولوجية، أو الرؤية الاجتماعية والإنسانية والكونية. ولهذا ترتفع الرواية الحديثة ـ فى تقديرى ـ عن أن تكون الجنس الأدبى المعبِّر عن الطبقة الوسطى أو الحدود المجتمعية البورجوازية كما كانت فى بداية نشأتها الأولى. فلم تعد أسيرة لهذه الطبقة الوسطى ومجتمعاتها البورجوازية، محكومة بجمالياتها وإيديولوجياتها وحدها، فلقد تعدّدت وتنوعت واختلفت ـ كما ذكرنا ـ المواقف الطبقية والهموم والتطلعات والأزمات النفسية والاجتماعية والفكرية والحياتية واقتحمت مساحات

الفعل السياسى والاجتماعى الجماهير الشعبية وفئاتها العاملة والمنتجة والمبدعة والمثقفة عامة، فضلا عن الحركات الشبابية والنسائية. واستطاعت بنية الرواية الحديثة، بزمنيتها التاريخية المتعددة المفتوحة، أن تحتضن وأن تعبّر بمستويات إبداعية ودلالية مختلفة عن هذا الفيض الإنسانى الإشكالىّ المتدفق. وأصبحت بهذه البنية الزمنية أبرز الأجناس والأنواع الأدبية وأقدرها وأكملها تعبيرا عن زمننا الراهن.

وإذا صح أن نقول هذا عن الرواية فى عصرنا الراهن عامة، فإنه يصح عن الرواية العربية كذلك.

٢ ـ الرواية العربية :

ليس هنا مجال الدراسة التحليلية للرواية العربية تحديداً، لمعالمها البنيوية وقوانين حركتها، وإنما حسبنا الإشارة السريعة إلى بعض هذه المعالم والقوانين امتحاناً لمقولتنا النظرية السابقة.

لقد نشأت الرواية المصرية والعربية عامة منذ أواخر القرن التاسع عشر مع نشأة الطبقة الوسطى، وبداية التحول إلى «الرسملة» الاقتصادية، وإن كانت «رسملة» تابعة تبعية كاملة للنظام الرأسمالى العالمى. ولعل هذا ما يميز نشأة الرواية العربية عن نشأة الرواية الغربية. فإذا كانت الرواية الغربية قد نشأت ـ كما سبق أن ذكرنا ـ مع انهيار النظام الإقطاعى ونشأة السوق الرأسمالية والبنية الاقتصادية التبادلية التنافسية، وكانت تعبيرا عن بروز الفرد وعن أزمة بحثه عن القيم فى هذه السوق الرأسمالية الجديدة، فإن الرواية العربية قد ارتبطت أساسا منذ بداية نشأتها بمحاولة إبراز الهوية القومية وبلورتها فى مواجهة «الآخر» الغربى المستعمر. ولهذا كانت البدايات الأولى لبنيتها التعبيرية امتداداً بنيوياً لمختلف التعابير الأدبية السابقة، وخاصة الحكايات والسير الشعبية والوقائع التاريخية البطولية والمقامات، دون أن يعنى هذا أنها كانت تخلو من التأثر فى تشكيلها البنيوى بالبنية الاجتماعية والاقتصادية والوطنية والثقافية السائدة التى نشأت منها وعنها. ولقد أحصى الدكتور على شلش فى كتابة الأخير (نشأة النقد الروائى فى الأدب العربى الحديث) ما يقرب من [٢٥٠] رواية عربية مؤلفة بين عام ١٨٧٠ وعام ١٩١٤. ولو تأملنا هذه الروايات، سواء فى عناوينها أو فى موضوعات المتيسّر منها، لتبين لنا أن أغلب هذه الروايات كانت تستلهم التراث الأدبى العربى القديم فى بعض أبنيته التعبيرية كالمقامة (كما هو الشأن عند على مبارك والمويلحى وحافظ إبراهيم بل نستطيع أن نعود إلى ما قبل هذا التاريخ فى المقامة التى كتبها حسن العطار). ولا شك أننا نتحدث عن هذه التعابير الأدبية بشكل مجازى عندما نطلق عليها اسم الرواية. فلقد كانت فى الحقيقة تعبيرات عن مرحلة انتقالية فى الكتابة النثرية السردية تمهد للبنية الروائية فى الأدب العربى الحديث. وكانت بعض هذه الروايات ذات البنية الانتقالية تستلهم بعض لحظات ومواقف قديمة من التاريخ العربى الإسلامى (كما هو الشأن فى الروايات التاريخية لجورجى زيدان)، وكان بعضها الآخر ـ وهو أكثر نضجا من ناحية البنية الروائية ـ يستلهم بعض اللحظات التاريخية والاجتماعية والقيم الأخلاقية والعاطفية البارزة فى ذلك العصر (مثل بعض كتابات جبران وحسين هيكل وفرح أنطون وطاهر لاشين ثم توفيق الحكيم). ولقد كان هذا الاستلهام للأشكال والموضوعات التراثية والوطنية والاجتماعية والأخلاقية والعاطفية تجليات أدبية ـ بمستويات أدبية ودلالية مختلفة ـ لمحاولات إبراز الذات القومية فى مواجهة الغرب. إلا أن بعض هذه الكتابات أخذت تستلهم بعد ذلك الأشكال الفنية للرواية الغربية فى معالجتها لموضوعاتها القومية والاجتماعية الخاصة. ولهذا نشأ منذ البداية هذا الالتباس بين إرادة تأكيد وإبراز الذات القومية الخاصة من ناحية، والإفادة من القيم والمفاهيم والأشكال الغربية من ناحية أخرى. وكان هذا الالتباس تعبيرا موضوعيا عن الالتباس فى الواقع السياسى والاجتماعى

والاقتصادى السائد آنذاك الذى لا يزال سائدا حتى اليوم. ولقد تبلور هذا الالتباس بشكل نظرى فى مجال الفكر فى هذه الثنائية التى لا تزال موضع جدل وخلاف حتى عصرنا الراهن بين التراث والمعاصرة، أو بين الأصالة والتحديث. ولقد تم التعبير عن هذا الالتباس وبرزت الحاجة إلى حسمه فى بعض الكتابات الأدبية المبكرة فى (حديث عيسى بن هشام) وفى مقدمات بعض المجاميع القصصية لعيسى عبيد والمازنى بعد ذلك. وكانت تتضمن الدعوة إلى تمصير الأدب، فضلا عن القيم الحياتية الاجتماعية بشكل عام. ولا تزال هذه القضية مثارة فى بعض التعابير الأدبية الحديثة والمعاصرة التى نستطيع أن نتبين فيها تجليات إبداعية علي جانب كبير من العمق والنضج فى محاولة تأكيد الخصوصية الأدبية العربية، ولعل كتابات محمود المسعدى وإميل حبيبى وجمال الغيطانى وغيرهم أن تكون نماذج روائية على ذلك.

إلا أن الرواية العربية الحديثة سواء استطاعت أن تشكل لنفسها بنية إبداعية خاصة مستلهمة من تراثنا العربى الإسلامى القديم، أو التزمت بالبنية الفنية الغربية، فإنها فى معظمها، وبمستويات متفاوتة، تعبر بشكل إبداعى عن هذا البحث الدائب عن الهوية القومية ومحاولة تأكيد الخصوصية الاجتماعية والوطنية والثقافية والقيمية فى مواجهة الآخر الغربى، سواء كانت رواية تاريخية أو عاطفية أو وطنية أو اجتماعية أو رومانسية أو واقعية أو حداثية. على أن الأمر لم يقف فى كثير من الأحيان عند هذه المواجهة بين الذات القومية والآخر الغربى، بل كان يمتد كذلك إلى التعبير الإبداعى عن الصراعات الاجتماعية الداخلية، مع نضج واستقطاب الأوضاع الطبقية. كما كان يتم التعبير الإبداعى عن الاختلاف والتداخل بين هذين البعدين من الصراع مع الآخر الغربى والصراع الاجتماعى. وكان هذا التداخل بين البعد القومى والبعد الاجتماعى (الذى كان يتخذ أحيانا مظهرا ذاتيا فرديا أو عاطفيا أو أخلاقيا) يزداد حدة بعد كل هزيمة من الهزائم الكبرى التى توالت على التاريخ العربى الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر ومع تطور ونضج الوعى الاجتماعى والتاريخى والثقافى عامة. ولكن لعل هزيمة ١٩٦٧ وما تلاها من توابع فاجعة من أعمق وأفدح هذه الهزائم جميعا وأشدها تأثيرا فى الواقع العربى عامة وفى تطوير الوعى التاريخى فى الإبداع العربى عامة، وفى الرواية العربية بوجه خاص.

ولعل من أسباب تفاقم وتعميق آثار هزيمة ١٩٦٧ وما تلاها من توابع كارثية، تلك المرحلة التاريخية التى سبقتها منذ أوائل الأربعينيات والتى تميزت بنضج الصراع السياسى والاجتماعى الذى أثمر إقامة أنظمة قومية تقدمية فى بعض البلاد العربية مثل سوريا ومصر والعراق ثم الجزائر والسودان واليمن وليبيا. وبرغم ما صاحب هذه الأنظمة القومية من أشكال استبدادية قمعية بالغة البشاعة والشراسة فى كثير من الأحيان، فإنها ارتبطت بمشروعات قومية طموحة شاملة تضمنت رؤية توحيدية قومية ومحاولات ومنجزات تنموية تقدمية وتطويرا ثقافيا عاما. ثم كانت هزيمة ١٩٦٧ وما تلاها بعد ذلك، وخاصة الانفتاح الاقتصادى فى مصر عام ١٩٧٤ فالصلح مع العدو الإسرائيلى عام ١٩٧٧ فالحرب الإيرانية العراقية فالعدوان العراقى على الكويت فالتدخل العسكرى الغربى الأمريكى المكثف فى البلدان العربية الخليجية. لقد أفضت هزيمة ١٩٦٧ وهذه الهزائم التالية إلى هزيمة ساحقة للمشروع القومى التقدمى. فتمزق النظام العربى وازدادت الفرقة والاتجاهات القطرية والانعزالية بل العدوانية بين بعض البلدان العربية، وتفاقمت واستشرت العدوانية والتوسعية الإسرائيلية واختل ميزان القوى العسكرية فى المنطقة العربية لصالحها، وازدادت وتعمقت التبعية للرأسمالية العالمية عامة والأمريكية بوجه خاص وتضاعف القمع والقهر والاستبداد والاستغلال والفساد والإفقار والتخلف، كما تفاقمت الاتجاهات الأصولية الماضوية اللاعقلانية المتزمتة التى تبنّى بعضها أساليب إرهابية مسلحة لفرض أفكارها على المجتمع والسلطة المدنية وإقامة سلطتها الدينية.

إنها مرحلة كاملة لا تزال مستمرة من القلقلة والتأزم والتردى والتفكك والانهيار على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والمفاهيمية والذوقية والأخلاقية القيمية عامة، أخذت تسود فيها حالات اليأس والإحباط والاغتراب وفقدان الاتجاه السياسى والفكرى والقومى، وحوصرت إرادات المقاومة والمجاوزة، والاتجاهات العقلانية والديمقراطية والتقدمية.

وتكاد أغلب الروايات العربية الحديثة التى صدرت طوال الأربعين سنة الماضية أن تكون أكثر الأجناس والأنواع الأدبية تعبيرا عن هذه المرحلة التاريخية بموضوعاتها ومضامينها ورؤاها الاجتماعية والإنسانية المتنوعة مع اختلاف مستوياتها الفنية والدلالية. إن الرواية العربية طوال هذه المرحلة أصبحت بحق - على حد تعبير الدكتور على الراعى فى مقدمة كتابه (الرواية العربية) - لسان حال الأمة العربية والديوان الجديد للعرب، ولكنها اللسان والديوان اللذان يعبران فى معظم تجلياتهما الإبداعية عن محنة الواقع العربى فى ظواهره النفسية والسياسية والمجتمعية والقومية والإنسانية والقيمية. وهى تكاد تماثل فى هذا الرواية الفرنسية والروسية والإنجليزية فى القرن التاسع عشر، عصر شراسة التحول الرأسمالى، عصر ستاندال وفلوبير وبلزاك وديكنز وتولستوى وترجنيف وتشيكوف ودستويفسكى، رغم الاختلاف بين الرواية العربية الحديثة وهذه الرواية الغربية من حيث البنية الفنية والدلالات الاجتماعية والقومية والوعى التاريخى.

لقد أصبحت الرواية العربية بحق التاريخ الإبداعى العمقى المتخيل داخل التاريخ الموضوعى العربى المعاصر. أصبحت على اختلاف مستوياتها وتوجهاتها ورؤاها وأبنيتها الزمنية الجمالية والدلالية الوعى الإبداعى الكاشف عن جوهر مفارقات هذا التاريخ العربى وتناقضاته وصراعاته وأزماته وفواجعه والتباساته، سواء فى تضاريسه الحديثة الخارجية أو أعماقه الباطنية. نقرأ فى أعمال نجيب محفوظ، على تنوع هذه الأعمال من الناحية البنيوية والأسلوبية والدلالية وبخاصة فى ثلاثيته، ما يكاد يمثل تاريخا ملحميا واحداً لمرحلة متصلة زاخرة بالتناقضات والصراعات بين الأشخاص والأحداث والقيم والمواقف التى تشكل بأبنيتها الأدبية السردية الخاصة ما هو أعمق من التاريخ المصرى فى مظاهره الحديثة التى تتابعها هذه الأعمال وتعبر عنها مع ذلك برؤية وبنية زمنية تاريخية متخيَّلة خاصة. ونقرأ فى العديد من أعمال عبد الرحمن منيف وبخاصة ملحمته الروائية (مدن الملح) تاريخا وجدانيا إبداعيا عميقا لنشأة وتطور وتناقضات ظاهرة من أخطر الظواهر العربية التى أخذت تشكل عاملا من أبرز عوامل التخلف والتبعية العربية، وإن كان من المفروض أن يكون عاملا من عوامل التحرر والتقدم، وأقصد به ظاهرة النفط العربى. على أن القضية لم تكن قضية نفط فحسب، بل هى قضية تشكل العلاقات السلطوية والطبقية الاستغلالية والقمعية فى مجتمع من مجتمعاتنا العربية. وفى روايات جمال الغيطانى عامة نجد مختلف أنماط التراث العربى الإسلامى، التاريخى والدينى والثقافى على السواء، نجدها مادة حيّة لصياغة أبنية روائية جديدة ذات زمنية متداخلة تعبر تعبيرا إبداعيا نقديا عميقا عن ظواهر القمع والاستبداد والفساد واغتراب الإنسان فى واقع الخبرة العربية المعاصرة. وفى روايات صنع الله إبراهيم نتابع فى أبنية فنية رفيعة، متداخلة الأزمنة، متعددة التشكيل، وقائع من التاريخ القديم والحديث، ونصوصا حقيقية تسجل بعض ما يحدث لنا وحولنا، لنتبين ملامح التردى والانهيار والتفسخ الذى ينخر فى قلب الأوضاع العربية الراهنة. وهكذا الشأن فى مختلف الإبداعات الروائية الحديثة والمعاصرة طوال الأربعين سنة الماضية. وكان من الواجب أن أكتفى بهذه الإشارة السريعة إلى تلك الأمثلة التى تعبر عنها جميعا، ولكنى حريص على أن أسرد أسماء بعض الروائيين العرب الذين تشكل أعمالهم - فى تقديرى - التاريخ الوجدانى الإبداعى المتخيَّل لواقع

التاريخ العربى الراهن فى أبعاده النفسية والاجتماعية والقومية والفكرية والقيمية المختلفة. لن أعرض للدلالة العامة لأعمالهم ، ولن أبين الاختلاف بينهم فى المواقف والرؤى ولا التفاوت بينهم فى المستوى الإبداعى، ولن أضعهم فى هامش فى نهاية هذه الدراسة كما كان من الممكن أن أفعل. وإنما سأكتفى بمجرد ذكر بعض الأسماء الدالة بذاتها على ما أريد أن أؤكده. إننا نستطيع أن نتبين معالم تاريخنا المعاصر كله فى أبعاده المختلفة التى أشرت إليها فى روايات يوسف إدريس وعادل كامل وطه حسين ويحيى حقى وتوفيق الحكيم وحيدر حيدر وحنا مينه والطاهر وطار وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف السباعى وإحسان عبد القدوس وجوده السحار، وسعد مكاوى وفتحى غانم وثروت أباظة ويحيى الطاهر عبد الله وغسان كنفانى وفتحى إمبابى، وسحر خليفة وحنان الشيخ وإدوار الخراط ومحمود دياب ومبارك ربيع وإلياس الخورى وعبد الرحمن الربيعى وفكرى الخولى وإميل حبيبى وحليم بركات وبهاء طاهر وجبرا إبراهيم جبرا والطيب صالح وغائب طعمة فرمان وتوفيق يوسف عياد وعلاء الديب وعبد الحكيم قاسم وإسماعيل فهد إسماعيل وعبد العزيز مشرى، وغادة السمان وأحمد إبراهيم الفقيه ولطيفة الزيات ووليد الرجيب ويوسف القعيد وعشرات غيرهم مما يمكن أن أملأ بأسمائهم صفحات أخرى. ولكن حسبى هذه اللوحة من الأسماء التى تكاد ترسم تضاريسها المختلفة التضاريس العميقة للتاريخ العربى الراهن. وعلى اختلاف مواقفها الإيديولوجية ومستوياتها الفنية، فإنها فى أغلبيتها تشكل بإبداعاتها الروائية الوعى الناقد الرافض للتاريخ العربى الاستبدادى المتردّى المأزوم المهزوم الراهن. وهى بهذا تمثل، فى أغلبيتها كذلك وبسردها المتخيَّل وبنيتها الزمنية ـ التاريخية الخاصة، التاريخ العربى المناضل المتطلع إلى مجاوزة التاريخ الواقعى الراكد السائد.

وإذا كانت الرواية العربية قد أخذت تتخلص من ارتباطاتها الأولى ببعض الأبنية التعبيرية القديمة من مقامات وحكايات وسير شعبية، وأخذ يغلب عليها الشكل الروائى الغربى، فإنها عادت ـ كما رأينا ـ عند بعض الروائيين المعاصرين إلى استلهام الأشكال التراثية القديمة والتاريخ القديم والحديث استلهاما متخيَّلاً أو نقلا تسجيليا مباشرا منه. كما تداخلت فى الرواية العربية الحديثة بعض الأجناس الأدبية والثقافية الأخرى من شعر ومسرح وفكر، فضلا عن إفادتها من بعض الفنون وخاصة فن السينما. ولقد أتاح هذا للرواية العربية الحديثة مزيداً من الاتساع والعمق والتنوع فى تشكيل أبنيتها الزمنية التاريخية المتخيَّلة الخاصة وفى التعبير الإبداعى العمْقى المتنوع عن خصوصية وإشكالية ومأساوية تاريخنا القومى والاجتماعى والإنسانى المعاصر فى إطار عصرنا الراهن. وبهذا نستطيع القول بأن زمننا العربى كذلك هو بحق زمن الرواية.

على أن هذا لا يقلل من القيمة الإبداعية التعبيرية للأجناس الأدبية الأخرى من شعر وقصة ومسرح ، فضلا عن الأنواع الفنية الأخرى ومختلف التعابير والإبداعات الثقافية التى تسهم فى تغذية وتعميق زمنية البنية الروائية نفسها.

وفى عصرنا الراهن الذى أخذت تسود فيه العولمة والهيمنة الرأسمالية فى المجال السياسى والعسكرى والاقتصادى والاجتماعى، وتسعى للامتداد إلى المجال الثقافى لتنميطه وتطويعه لمصالحها الخاصة، كما تستشرى الاتجاهات اللاعقلانية المتزمتة المتعصبة المعادية للديمقراطية وللتفتح الإنسانى، يصبح للرواية بوجه خاص، بطبيعتها الزمنية التاريخية الإنسانية، إلى جانب الأشكال والتعابير الأدبية والفنية والثقافية الأخرى، دور تاريخى كبير فى التوعية والتنوير والمقاومة...

●

هل من خصوصية
للرواية العربية؟

محسن جاسم الموسوى*
(العراق)

تفترض التساؤلات فى « خصوصية » الرواية العربية وجود امتدادات فعلية لها فى الموروث الأدبى العربى ، تماماً كما تفترض من الجانب الآخر غياب مثل هذه الامتدادات . وبمعزل عن العناية الجديدة بـ « السرديات » و« الأجناس المُدخلة » التى تعترف ضمناً بقرابة هذه النصوص لشكل الحكاية الوسيطة الزاخرة بهذه الأجناس ، فثمة رأى سائد بين النقاد العرب يغاير ما جاء بـه مُؤرخو الأدب مثـلاً ، يخلص إلى أن « الروايـة » التقليدية كانت غائبةً ، مقارنةً بهذا الحضـور الطاغى للشعر التعبيـرى والمنظوم ، أو بـازدهـار « المقـامـة » فى مـطلع « الانحطاط » المدينى أو الحضرى فى الحياة العربية ، أى عندما بلغت المدنية تفسخها الذى لابد منه[1] .

ولـربما كـانت قرون الانحطاط أو اهتزاز البنيـة المدينيـة وتخلخلها ومن ثم غياب الحرية الـذهنية والفكـرية ، بمثابة أسباب تفسر مثـل هذا الانكمـاش ، لكن المقارنة بالآداب الأخرى تستدعى المزيد من التساؤل ، كما أنها تحتم الانحراف عن « المقارنة » ذاتها والتنقيب فى أجواء الحياة العربية الإسلامية التى أتاحت ازدهار الغناء والنظم والزخرف والسـرد التاريخى والمحكى ، لكنها حالت دون ظهور المسرح والرواية .

وإذا كان المسرح قد اقترن بالوعى بـ « الإنسان » فى صراعه مع الآلهة والبشر ، فإن غيـابه ليس صعب التفسيـر ، كما أن اقتران الحياة العربية حتى العصر العباسى الثانى بـ « الامتداد » الصحراوى الواسع جعل مساحة الفعـل شاسعـة ومسكّونـة بالتأمل بحيث بدا العنصر البشرى مذاباً فيها ، ثانوياً إزاءها . وجاءت ألوهية السلطان من جانب وغياب المؤسسة المـدينية وميوعة الأنظمة والاعتبارات وانعدام شكـل الدولـة لتفرض تغييبها الخاص لكل ما هو معنى بالصـراع الحقيقى والمشاكلة اللفظية للواقع . إذ بقى « الشرق » ممنوعاً من الاعتراف لمراحل طويلة : وبدون الوعى بالصراع والاعتراف بالمحنة ومواجهة الواقع لن تنشأ الرواية التقليدية مهما قيل عن قدرتها التوليفية للأجناس اللفظية . أما عندمـا يضطر الـرواة إلى أن يقرنـوا المشيئـة الإلٓهية والقـدر بـالسلطان فـإن السـرود تتضـاءل إلى « حلول » و« زيجات » اعتيادية تقارب صغار الوقائع ، كما هو

* الكاتب : رئيس قسم اللغة الإنجليزية فى جامعة صنعاء ، فرع تعز .

الأمر فى حكايات الرشيد فى (ألف ليلة وليلة)وحكايات السلطان بيبرس ، لكنها لا ترتقى إلى فن الرواية التقليدية . وبينما كان المناخ الثقافى - الاجتماعى يتيح نمواً جمالياً معيناً فى الغناء والتعبير والزخرفة وحكاية التسلية والكدية والمسامرة ، فإنه لم يكن مستعداً لاستقبال فنون أخرى ، وخاصة عندما تكون هذه الفنون « معارضةً » غير امتثالية .

وحتى (المقامة) لم تتمكن من الحضور بدون المصالحة مع المجتمع الغالب : فكانت (الحيلة) و(الكدية) و(المسامرة) ونزعة تقليل الشأن الذاتى سبلها لترغيب الغالب وتسليته ومن ثم اختراقه ، وهو ما ستفعله بعض الروايات المعاصرة مثل (الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل) (١٩٧٢) بعدما كانت الرواية الاجتماعية النقدية عند نجيب محفوظ ويوسف إدريس وكاتب ياسين ومحمد ديب وحنا مينه وتوفيق يوسف عواد وعبد الرحمن منيف وفؤاد التكرلى قد أقامت مقاربتها اللفظية على أساس الندية والفضح عبر تقنيات وأنظمة سردية متفاوتة .

وإذ تعنى احتمالات المقاربة اللفظية إمكانية احتواء الندية والهدم لضمان الاستمرارية والتجدد فى بنيتها الوظيفية ، فإن مهمتها النقدية لا يمكن أن تكون فريدة بخصوصية معينة : فالوظائف المألوفة للسرود هى نفسها المتداولة فى الآداب العالمية ، كما أنها هى التى تمنح هذه السرود تسمياتها العديدة ؛ فهنالك روايات السيرة الذاتية كـ (الأيام) لطه حسين ، وهناك سير الأبطال (روايات حنا مينه الأولى كالمصابيح الزرق والثلج يأتى من النافذة) وسير التحولات المقرونة بالانتقال من الريف إلى المدينة كـ (طواحين بيروت) لتوفيق يوسف عواد و(الوشم) لعبد الرحمن الربيعى و(الزهر الشقى) لعزيز السيد جاسم ، وهى تحولات سياسية وذهنية أيضاً . أما سير التثاقف فهى كثيرة ، من بينها (الحى اللاتينى) و(الخندق العميق) لسهيل إدريس . أما سيرة الانقلاب السياسى المذهبى أو التمرد على التنظيم فلها مكانتها فى السيرة العربية الحديثة عند مطاع صفدى وعزيز السيد جاسم وعبد الرحمن منيف وغانم الدباغ ومؤنس الرزاز . ولم يكن حظ الرواية الاجتماعية (الواقعية النقدية) اعتيادياً ، إذ تكاد تشغل تسمية ثلثى المنتوج الروائى العربى مادام نجيب محفوظ ، بأنظمة السرد العديدة وزوايا النظرة وتفاوت الأصوات لديه ، قد حقق منجزاً مدينياً خارقاً حتى أصبحت مقارنته بديكنز مقبولة عند كل مؤرخى الرواية المدينية . ومجرد البحث فى تسميات أنماط الجنس الأدبى يعنى ضمناً الاعتراف بأن الرواية العربية ليست ذات خصوصية أو فرادة : فشأن المألوف والمعروف عالمياً هناك رواية المذكرات والرسائل والسيرة والريف ابتداءً من (زينب) ومروراً بروايات عبد الرزاق المطلبى وعبد الخالق الركابى . كما أن الرواية الواقعية تتوزع إلى روايات سياسية ومدينية وعائلية ، كروايات ديب وفرمان . . إلخ . وبقدر ما يعترف لهذه بتعددية لسانية وهجنة سردية ، فإن الناقد لا يرى فيها خروجاً على المعروف فى (مبادىء الرواية وسماتها) باستثناء القرائن الطبعية والمناخية والشخصية ومتطلبات الوصف . وعندما ننزع هذه عن البنية والتراكيب والشخوص والأفعال ومحمولاتها نكون أمام مجموعات من الوظائف والأشكال والأنماط المتكررة فى الآداب الأخرى .

وحتى النصوص الجديدة لإبراهيم عبد المجيد ومحمد زفزاف لم تستطع تجاوز متطلبات القصة (والسيرة) بوظائفها السردية المعروفة ، فالرواية التقليدية أوجدت قيمها واعتباراتها وعناصرها وتأسست فى سياق خاص يتناغم مع الميل الإنسانى للانتظام الذى يحدّ من الجريان والسيولة . فلربما يستسيغ الكاتب « دينامية » النص المولدة لذاتها لكنه يجد نفسه مشدوداً إلى عقدة وصراع وشخوص . ولم يتأكد بعد ما إذا كانت تجربة إدوار الخراط قد أسست مكاناً لنفسها فى السرود : إذ وجد آخرون من جيله أنفسهم ينتقدون تشديد أسلافهم على مشاكلة الواقع والشخوص ، لينخرطوا فى تجريب واسع دون ضفاف واضحة أو مرسومة ، بينما كان آخرون يَنشدُّون إلى حاضر غريب مريب لا ينتمون إليه لكنهم يتحاورون معه على الرغم من ذلك . فالمؤلف يمتزج بالسارد فى (اللجنة) لصنع الله إبراهيم ، ويذوب أحدهما فى الآخر ، بينما يتنامى جو من العدمية والتوتر الكافكاوى الذى لا فكاك ولا مخرج منه . ويصعب أن نتحدث عن « خصوصية » لمرموزات كونية أو

لمشاعر وحالات وأنظمة سردية ظهرت مثيلاتها وتكررت فى الآداب العالمية . وما يذكر فى هذا الميدان يقال أيضاً عن عشرات الروايات المماثلة : فرواية زياد عبد الفتاح (وداعاً مريم) ذات موضوع مألوف على الرغم من ابتعاد الروائى العربى عنه ؛ ويمكن أن نجده فى رواية استورياس (السيد الرئيس) . لكن زياد عبد الفتاح تعامل مع الابتزاز والمخاتلة واحتراف السلطة بجرأة ، فكان أن استجاب جزئيا إلى ما كان الرواة القدامى يتلمسونه عن بعد ، بحذر شديد ، فممالأة السلطان أو مداهنته أو توخى السلامة قربه تنتهى فى طريق مسدود . لكن حظ التصريح له تذكاره فى نهاية ابن المقفع . أى أن النواة الخاصة لمثل هذه السرود موجودة فى نصائح الملوك والساسة ، لكنها ليست خاصة بالعرب دون غيرهم ، وللهنود والفرس مثلها الكثير . كما أن التنويعات المختلفة فى الرواية تضمر فى داخلها الوظائف العديدة المعروفة للسرود مُتشابكة أو مستقلة لتكون أجواؤ ها وحدها مفضية إلى ألوان محلية تؤكد خصوصية المزاج والعادات والتقاليد فى الرواية العربية ؛ ولهذا يحقق الدور التزيينى للوصف ضمناً هذه « الخصوصية » . فإذ تجذّر القرائن الحكاية ، يزيد هذا التجذير من اللون المحلى الذى عرفت به روايات محفوظ ويوسف إدريس وعبد الخالق الركابى وبوجدره وبن هدوقة وغيرهم .

ولا يمكن إهمال مثل هذا الدور التزيينى حتى عند مناقشة النصوص المنشقة على الرواية التقليدية ؛ إذ إن الانفتاح على الخطاب الصوفى أو الإفادة من السينما والملصق والوثيقة والسرود التاريخية لا تلغى الوظيفة السردية الأصلية ، لكنها يمكن أن تأتى بانزياحات متباينة عن هذه الوظيفة : فثمة فاعل ومحمولات (رغبات وتناقضات) وأحداث (وحدات سردية صغرى أو كبرى) ، وثمة سلطة وممالأة ومعاداة وغالب ومغلوب وسالب ومستلب وازدواج وانفصام داخل الذات الواحدة . لكن هذه الوظائف والأفعال وهؤلاء الشخوص اكتسبوا تعقيدات فى الرؤى تعزز جزء الوصف والتوازى والتكرار والتوشية والتدرج والدمج والطباق ، بينما تعمقت جوانب الشخصية بالمطاوعة والتقابل . ولهذا غالباً ما يعنى البحث فى الخصوصية التنقيب عن قيمة هذه المواصفات واكتشاف انتشارها داخل النص . إذ يمكن القول استباقاً للتحليل إن « النص » يعنى قيمة هذه المواصفات مجتمعة ، أما قوة القص فتأتى من قيمة الوظائف وأنماطها وأنظمتها السردية . أى أن « النص » يقترن بـ « الخطاب » أولاً .

ولربما كانت (حرافيش)[٢] نجيب محفوظ مثلا ذات نكهة محلية خالصة ، لكنها ليست غريبة على محيط أوسع كانت فيه فكرة الفتوة غالبة . وهى إذ تتمظهر فى السرد بأشكال ملحمية مختلفة فإنها تتأسس فى سياق أوسع هو الموروث العربى الإسلامى منذ أيام الناصر بالله ، والذى يجعل منها مستوعبة ومقبولة : فالفتوة الناجى يتحرك بموجب motto أو دافع محرك ، خلاصته الفكرة ذاتها « اللهم صن لى قوتى ، وزدنى منها ، لأجعلها فى خدمة عبادك الطيبين » . إذ إن الفتوة تتأسس بموجب اعتبارات عديدة منها القوة الجسدية وفعل الخير وخدمة الآخرين ومواجهة المتسلطين وضعاف النفوس والجبابرة . ولربما تجد الفكرة مثيلها فى فروسية العصور الأوربية الوسيطة ، لكن سياق الفتوة (مدينى) أولاً ، وهو ما التقطه محفوظ فى ملحمته المدينية المغايرة للفروسية . وباستثناء فكرة الفتوة وتمظهراتها فى عدة أجيال عائلية ، فإن (الحرافيش) تقوم على أساس الوحدات والوظائف السردية المألوفة كتقابلات الأبطال والمحمولات وتوازيات الوحدات السردية . ولهذا نجد من السهل اختصار القصة ، بينما يصعب اختزال « الخطاب » حسب مفهوم جينت مثلا . كما أن خصوصية (عرس بغل) للطاهر وطار تستقر فى « الوثيقة » ، والتضمين والتحسين على الرغم من أن استعدادات الحاج كيان من الموروث لم تكن منزوعة الوظيفة تماما ، فاسترجاعه لشخصية المتنبى وحمدان قرمط انتقائى يتيح له تبرير وضعه الشخصى (العجز الجسدى) ومن ثم تعزيز قراره وفعله (مجاملة الوضع الراهن لحين اصطياد اللحظة المناسبة) : فالذرائعية سياسية - اجتماعية لا علاقة لها بالفتوة : وما اضطرار الحاج كيان إلى الاحتيال أيام عجزه الجسدى إلا انزياح عن الوظيفة الأصلية وانحراف عن محمولات مألوفة بوصفها سننا ؛ لكن البطل أصبح بحكم هذا الانزياح سليل الشطار لا الفتيان . أما السرد فلم يخرج كثيراً عن وظيفته الحكائية (إنقاذ الحبيب) ، إذ يوجد فاعل « الحاج

كيان » ومضاد « خاتم » و« حبيبه » ، أى « العنابية » . وهناك ازدواج المحمولات وتقاطع الرغبات عند الحاج كيان وخاتم والعنابية .

لكن السرود الوظيفية بفواعلها ومحمولاتها ومتوالياتها لا تكتسب طراوتها وحيويتها وفعاليتها دون هذه الألوان والأوصاف والقرائن التى تمتد فى المأثور والتاريخ ؛ بحيث يصبح التناص المضمونى واللسانى من خصوصيات النص ؛ فما يقال عن « صوفية » الحاج كيان أو عن « فتوته » خاص بهذا النص دون غيره ؛ كما أنه عربى إسلامى فى مزاجه وشرعيته الحالية والتاريخية ؛ فليس اللون وحده الذى يمنح الخصوصية وإنما هناك « شرعية » أخرى يحققها التناص بمعناه الاستعادى للعادات اللسانية والمقبولات الاجتماعية والسنن السلوكية . وبينما كان المؤلف يدخل مجموعة من التضمينات (المأثورات والأقوال) ، تداخلت هذه فى تكويناتُ الشخصية وتقلباتها ومستقبل سلوكها بشكل أو بآخر ؛ بحيث اكتسبت صفة التحريض والكبح والتوسل والإمهال والتحايل والتوريط فى سياق تاريخى يتسع مجاله لفعل أوسع بكثير مما تمكن منه النص المذكور .

ولم يكن التناوب بين السرود وتغليفاتها (إحداثيات السردة ومذكرات الرحالة) فى (الزينى بركات) لجمال الغيطانى نظاماً سردياً خاصاً بهذا النص ، إذ إن مؤلفين عديدين لجأوا إلى (تقديم قصة وإرجاء أخرى متوازية أو متزامنة) ، لكن مادة السرود وتغليفاتها كانت تتداخل وتتعاكس فى سياق وسيط له نكهته ولونه ومبرراته وسننه ، وبدون هذا التسنين الوسيط تضيع على القارىء الغريب عليه فرصة اصطياد التورية والتلميح والإشارة . أى أن موضوع القهر والاحتراف السياسى ليس جديداً ، وهناك روايات عربية تعاملت معه على أنه موضوع كونى قد يشتد فى هذه المنطقة أو تلك ، كما هو أمر (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف مثلاً ، لكن (الزينى بركات) أقامت نظامها السردى على أساس السنن المألوفة فى كتب التاريخ بما أتاح لها زج القارىء فى رؤية مضطرة إلى المناوبة بين الحاضر المضمر والماضى المفضوح . وبينما جذّرت (الزينى بركات) السرد فى الأفق المحلى والتاريخى جعلت (شرق المتوسط) موضوعها آنياً وحاداً ، كما هو أمر الحرية السياسية المقموعة .

ويصبح انعدام الخصوصيات أكثر بروزاً فى النصوص التى تطغى موضوعاتها العامة على ما سواها ، فرواية (السجين) لنبيل سليمان مثلاً تتخذ قضية السجن والتغرير والتعذيب والابتزاز والقمع والصمود موضوعات لها ، وهى موضوعات تتكرر فى الآداب جميعاً ، لكنها فى مقارباتها للواقع السياسى لم تزل تحظى باهتمام[٤] ، أى أن (السجين) يمكن أن تكون رواية أى سجين فى هذا الكون ، فهى سرد ثالث تتخلله استرجاعات ذاتية : « كنت أراقب بعجب وببلاهة ، وكنت مطيعاً على نحو لم أعهده فى نفسى قبل اليوم » . . (ص ٩٢) . لكن الصوت الثالث يبقى طاغياً، مقيماً مسافة ما، خالية من الخصوصية .

« قص على كل الأسماء التى رآها منقوشة فى جدار الزنزانة ، حكاية عذابه ، ووهنه ، وثقته المتنامية ، واعترته سعادة وطمأنينة لأن قصصاً كثيرة أروع مما حكى ألف مرة ، أخذت تسرد على مسمعه عن أقبية أخرى وأناس آخرين من أفواه النقوش التى تتوهج فى قلب الأسمنت »[٥] .

لكن الرواية فى الوطن العربى حققت أيضاً بعض خصوصياتها عندما تعاملت مع الواقع بعمق أكثر ، لا بصفته مادة منظورة وظاهرة ، وإنما بصفته اللسانية أولاً ، فالتعددية اللسانية فى بعض روايات محفوظ لم تكن مجرد محايثات واقعية عندما اختزنت فى داخلها العادات والتقاليد والأعراف التى تيسر معرفة امتدادها التاريخى والآنى ، كما هو الحال فى (أولاد حارتنا) و(زقاق المدق) مثلاً . وما يقال عنه يقال أيضاً عن حوارية (النخلة والجيران) لغائب طعمة فرمان ، أو (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلى : هذه الروايات ليست « اجتماعية » بالمدلول النقدى التقليدى المتعارف عليه لأن تعدداتها الصوتية تفضى إلى حالات وأعراف وطبائع ، كما أنها تفتح مغاليق

السرود ، فثرثرات العجائز فى (الرجع البعيد) هى أيضاً مفاتيح الأسرار ومن ثم متواليات الأفعال لكنها ثرثرات لها امتدادها وصفتها الاجتماعية ، والمحلية البغدادية تحديداً . وليس من الصعب تبين الطباع والتقاليد والعادات فى مثل هذه التعددية اللسانية ، كما أن هذه تتيح عادة معرفة التضاريس الخاصة بالمدن ، كبغداد والقاهرة ، بحاراتها وأحيائها . ومثل هذه الكتابات المتجذرة فى الكلام والموروث الشعبيين غالباً ما تحقق تطابقات صورية شديدة بين الملفوظات ومدلولاتها بما يدفع القراء إلى استسهال تفسيرها وتقديم صورهم اللفظية الخاصة لها . وتقود المشاكلة للواقع إلى مثل هذا التفسير أو ذاك . إذ ينبغى الاعتراف دائماً أن أكثر النصوص مشاكلة للواقع المنظور وحتى لتعددية اللسانية هى أيسرها وأشدها عرضة للاستعراض والاختزال . لكن أصحاب التفسير المجزوء يفرطون عادة بمادة كثيرة تفرزها القيمة اللسانية لهذه النصوص ، وهى القيمة التى تشكل خصوصيات ليست هينة فى الكتابة العربية .

وتكاد استدعاءات « النصوص المراوغة » للموروث الوسيط أن تحول دون هذا التفسير أو غيره ، والدعوة الملحة بدل ذلك للتأويل ، فثمة خطابان داخل هذه النصوص ، أحدهما متسلط وجائر ومهيمن وآخر مقموع ؛ كما أن كل واحد من الخطابين يتفرع فى سلسلة أخرى من الخطابات ؛ فعندما يظهر خطاب الزينى بركات المراوغ أو خطاب زكريا بن راضى المضمر شكلاً والظاهر أداء يوازيهما خطاب مستقر متواتر للرحالة يتيح كشف تعدديات الغاية فى البيانات والبلاغات والرسائل والمحاورات والتأملات ، فخطاب الرحالة محايد ، يعزل بين هذه الخطابات وبين الخطاب الصوفى الذى تتردد فيه المأثورات والمقولات والأفكار ، كما تختزن التواريخ والمواقف . أى أن التقابلات بين الشخوص فى النص هى لسانية أولاً ، وهى التى تفضى إلى ما يدور . ويتأسس الخطاب الصوفى تحديداً تأسيساً لسانياً لدرجة أن البحث عن خلوة يفترض التأمل والإفصاح أكثر من أى شىء آخر . يقول أبو السعود فى رواية الغيطانى المذكورة : « من حين لآخر أحتاج إلى خلوة . . . من أجلها حفرت لنفسى هذا السرداب ، حفرته لجسدى أودعه فيه كلما حارت الروح وأعجزها الزمان »[٦] . ولا تقل خصوصيات الخطاب الصوفى عن الخطابات الوسيطة أو المشاكلات اللفظية لواقع المدينة العربية (تضاريسها وأعرافها) ، كما أنه لم يظهر عن فراغ ، وإنما جاء بمثابة البديل الحتمى لما هو جائر بحكم قدرته على المخاتلة وتفجير التأويلات . ولم يكن شيوعه (عند محفوظ منذ اللص والكلاب والغيطانى منذ الزينى بركات وعند أدونيس فى الشعر وعزيز السيد جاسم فى المقالة التأملية) مصادفة قبل أن يدركه الوكلاء الجدد فى الثقافة فيثيرون الارتياب ضده . وكان محفوظ فى (اللص والكلاب) سباقاً إلى التقاط هذا الخطاب ، لكنه كان خطاباً منسحباً ، مرتاباً ، تتشظى أطرافه فى مجموعة مراوغات تأنف من الوجود المادى للأشياء والمقولات . ولربما يستعيدها محفوظ ثانية فى (ليالى ألف ليلة) لولا نزعة صارمة ومرتابة فى آن واحد تحقق التطابق بين الكلام والشخوص ، لكنها تفجر الفعل بشكل أو بآخر أيضاً ، كما هو شأن الملفوظات الصوفية الوسيطة : فعبد الله البلخى يقول فى معاينته لما يدور : « لا السرور يستخفنى ولا الحزن يلمسنى »[٧] ، و« من يفرح بالفانى فسوف ينتابه الحزن عندما يزول عنه ما يفرحه » (ص ٢٠٠) . فالكلام يصبح motto فعلية فى بنية النص ، متداخلاً مع الاقتباسات والتضمينات عن الوراق ، حتى تصبح المحمولات الصوفية ذات نكهة خاصة متجردة عن الرغبات المتداولة فى الوظائف الحكائية ، فالشطحات الصوفية ترتهن الكلام حتى يظهر عنها فى تحولات الشخوص ، كما هو بكاء السلطان فى خاتمة الليالى ، كما أنها تتسع للتأويلات التى لا تحتملها الوظيفة الحكائية .

ويتحول الخطاب الصوفى بخصوصياته (من مجاوزة للمحسوس وانفراج التأويل وتنامى مولدات الفعل و اتحاد الوجد فى الكلام) إلى مجموعة متقاطعة ومتشابكة من « الموتيفات » التى تنبنى على أساس مناجاة خالصة فى الغاية . أى أن النص الصوفى يغيِّبُ الآخر ، وهو بحد ذاته غير روائى على أساس أن الرواية تتأسس بموجب الحضور لا الغياب والتغييب ، ولكن اقترانه بالقص وتداخله معه استحصل له الفرادة والخصوصية داخل الجنس الروائى ، ولهذا ، ربما يجد النقاد مسوغاً للحديث عن الخطاب الصوفى على أنه من

« الأجناس لمدخلة » . وما يقال عنه يقال أيضاً عن روايتى إدوار الخراط (رامة والتنين وترابها زعفران) : إذ تبقى التسمية الروائية تجاوزية بحكم السعة التأويلية لهذه الكتابة وغياب المدركات واحتكامها إلى « ديناميتها » الداخلية وتجريبيتها المحض . أما عندما تلجأ الكتابة إلى التناص اللسانى وتضمين خطابات الآخرين أو إسقاط المألوف على غيره ، كما هو حال (شطح المدينة) للغيطانى ؛ فإنها تستمد خصوصية ظرفية : إذ إن نصوص الارتياب تبقى عادة على محاورتها المستمرة مع الواقع مهما كانت درجة اختبائها خلف آليات العلاقة مع هذا الواقع . ولربما يضطر الكاتب إلى تضمينات واسعة تعيده إلى نواياه الفعلية فى نقد الواقع ، كما فعل صنع الله إبراهيم فى (اللجنة) وهو يستعيد شعارات « الانفتاح » ، لكن هذه التضمينات لا تعنى « خصوصية » ما للنص .

وراهنت (شطح المدينة) و(اللجنة) على مكونات المكان وعناصر هدمه بعدما اختزل « الصوفى » الزمن إلى لحظة ديمومة خارجة عن الجريان الاعتيادى : ولا يعنى إصرار الرواية على « المكان » تضاؤل مساحة السرد والتأويل والتأمل ضرورة ، فجريانها السردى ليس رهيناً بالزمن بعدما قاد التدفق والتدرج والتقطيع والتجاور والتناوب والتضمين والتقنيات السردية الأخرى إلى التلاعب المعروف بأنظمة السرد ، لكنها يمكن أن تتعرض إلى غيبات سردية إذا ما كثر الشغف وعظم الوجد فى لحظات الانفلات المذكورة من الجريان ، فسواء شئنا أم أبينا يعنى الجريان تدفقاً سردياً مهما كانت اتجاهات هذا الجريان . أما الإصرار على اللحظة الصوفية فلا يعنى غير غيبة ما للروى ؛ ولم يكن الصوفى راوية .

لكن المكان يقترن بخصوصية ما لا تتوفر للزمان خارج سياقه الإسلامى الوسيط : وعدا الألوان والتضاريس والأخلاقيات العامة وأنماط السلوك المقترنة بالمدينة الفلانية أو غيرها ، فثمة خاصية أخرى للمكان تمتد عميقاً فى السلوك وتقلبات الزمن تجعل من هذا المكان مكوناً فريداً من مكونات الشخصية العربية . وعندما تسقط المدن أنماطها السلوكية والأخلاقية على الشخوص ، وتوجد تعدداتها اللسانية الجديدة ، فلربما توجد متشابهاتها التى تلغى الخصوصيات السلوكية ، لكنها قد تستعيد أيضاً روحاً تاريخياً ولسانياً وتحاور إرثاً ما كإرث الانهماك بالثروة والجنس فى التاريخ العربى الوسيط . وبغض النظر عن تفسيرات « الاستبداد الشرقى » وما يؤول إليه من قلق حول المصائر والأملاك ، فإن الرواية العربية ذات الامتداد اللسانى والتراثى (المحلى) استرجعت هذا الانهماك بشكل أو بآخر : إذ تستعيد (برج السعود) لمبارك ربيع (الدار البيضاء ١٩٩٠) و(الجازية والدراويش) لعبد الحميد بن هدوقة (المؤسسة الوطنية الجزائرية) مثلاً شيئاً من العادات الشعبية (سلوك الرعاة والدراويش فى الجازية وفرادة التأسيس الجنسى فى برج السعود) : فالإشاعة المحركة للفعل تعيد الرواية العربية إلى ديناميتها اللسانية ، كما أن هذه الإشاعة تقترن بالرغبة الشديدة فى الثراء ، بينما تقترن الجريمة بالرغبة فى المرأة . وقد تكون الرغبتان كونيتين ، لكن امتدادهما التاريخى فى الأدب العربى وازدواجية الرغبة فى المرأة (البغى والزوج الفاضلة المرغوبة فى آن) وعلاقة كل ذلك بالخوف من تقلبات الدهر وزوال النعمة ومصادرة المال والجمال ، عوامل تجعل من الكتابة العربية المذكورة ذات نكهة خاصة غامضة عسيرة على التحليل العقلانى خارج السياق التاريخى العربى الإسلامى !! وحتى محاصرة الغرباء فى « الجازية » لم تكن عابثة ، فالجازية حلم وحقيقة يتم التعامل معها على أساس أنها ثروة داخل القرية لا يجوز التفريط بها أو اقتناؤها من قبل الغرباء . أى أن جزءاً من خصوصية الكتابة العربية يتمركز فى هذا الانهماك بالجاه والثروة والمرأة ، وهو انهماك يتناقض مع الخصوصية الصوفية . وبينما يتمظهر الانهماك فى أنظمة سردية ، ينفى الخطاب الصوفى مثل هذه التعددية فى الأنظمة والوظائف !!

ومرة أخرى ، فإن الجمع بين الدنيوى والقدسى يأتى بخصوصية ما ، هى فى الحصيلة فريدة ومتناقضة لمن لا يحيا أو يلم بالسياقات التاريخية العربية والإسلامية الشعبية التى لا تتطابق ضرورة مع ما هو « رسمى » : إذ يمكن لنص كـ (الريش) لسليم بركات مثلا[٨] ، أن يجمع خيوط السرد فى داخل استرجاع كثيف للموروث المادى والدينى الشعبى ، مؤكداً إمكانية انتشال الكتابة من التماثل الدارج وتحريرها من الأعراف والمواثيق .

ويمكن أن يكون السارد فى الجزء الأول روحاً ، ولربما كان الشقيق دينو تحت وطأة حضوره فيه ، لكن السرد لا يقيم سننه دون سياق مقبول يقيم داخل الثقافة الشعبية . ومهما بلغت درجة التمرد على السياقات داخل النص ، إلا أن السنن تجعل هذه الكتابة طيعة تمنح نفسها بتمرد عابث مرة وباستنفار للتعاطف مرة أخرى من خلال سلسلة من استراتيجيات الانزياح والانحراف والتكسير : فالروح القلق يصر على استكمال المهمة الموكلة منذ ذلك التجذير اللسانى لمطابقة الاسم على المسمى ، مَمْ البطل الكردى الذى أنشد إليه الأب فأطلق اسمه على ابنه (ص ٢٥) ؛ ومثل هذه التسمية وما تحتويه من تطلع ورغبة وهموم تبعث على الفعل والتذكير ومن ثم انتحار الابن وملء حياة العائلة بحضوره هاجساً . أما حركة السرد المسايرة فهى ليست مجرد جريان أو توليد للفعل ، لأنها صورية أيضاً كالريشة التى تندفع وتبطىء وتعابث وتتخابث ، فالحركة من خلال الريشة صورة « وتكويناً » هى التى تحرر انثيالات السرد « إنها الريشة ؛ التى تقف بينى وبين انتحارى . هذه الريشة ؛ هذا التمايل المنتظم فى انسيابها إلى قاع الحقيبة » - (ص ٤) ، أو « لكن هذه الريشة التى استقرت ثانية ، فى قاع الحقيبة ، أطبقت على فكرى ، وأيقظته على ما ينبغى فى أن أتفكر فيه بإلحاح » (ص ١٤) .

ومثل هذا (الواقع) يجعله « مقبلاً على حكاية غير متجانسة قط » (ص ٣٠) ، تسحب البساط من تحت قدمى القارىء المرتاب وتجعله يستسيغ تقلبات مَمْ آزاد فى مسوخ عديدة ، روحاً مرة وحيواناً شهوانياً بدون ذاكرة مرة أخرى : أما التفسير المغرى لـ (الريش) فيضعها فى مصاف نتاجات سياسية بامتياز تحرر نفسها من وثائقيات النصوص أو مباشرتها ، وتنبعث من داخل الذاكرة الشعبية فى هدم ذكى لكل البنية اللسانية والمؤسساتية للمجتمع الشرقى :

فهى عرض مائل لقضية إنسان مطارد ومضطهد « يحاول إيجاد مكان مريح لأبقاره وماعزه وحنينه وعظامه أيضاً » (ص ٢٥) . لكن هذا التصريح يهدمه خطاب آخر عدمى وساخر « هيا رتق الهواء يا بُنى » ، هكذا يعلن الأب (ص ١٣٣) مشيراً إلى المهمة السياسية الموكلة للابن ؛ فثمة مهمة مستحيلة . ويتعزز هذا الهدم بالحكايات الشعبية والموروثة والتاريخية (ص ١٥٣) و(١٨٦) : لكن الزمن « مائل » والبرهة وحدها المكتنزة ، والفضاء يتسع للتأويل ، واللحظة الحاضرة تنتهى بعد كل تدفق . ولربما تتكرر هذه اللحظة فى أخرى مماثلة ، كما تكرر الأبطال فى آخرين . وكما تكررت الأحداث فى غيرها ، لكن (الريش) تستدرج فى حركات الأشياء وأصواتها بنيتها المتقلبة المتغيرة المراوغة باستمرار : وهى فى هذه المراوغة من جانب واستمالة الموروث وإعادة تكوينه من جانب آخر تجعل من ذاتها نصاً فريداً مالكاً لخصوصياته ومانحاً نفسه لخصوصية أوسع فى السرد العربى والإسلامى الحديث ، تلك هى خصوصية الدوائر السردية والتخييل . إذ بينما ينشغل السرد بما وراء المنظورات والمشاهدات يرى السارد نفسه مأخوذاً أيضاً بفتح دائرة على أخرى ، كأنها المتاهة أو هى المتاهة ليتحرر مما هو ضاغط عليه مرة ويحقق التسلية والتشفى من نفسه ومن الآخرين مرة أخرى ، فالسارد يود أن يصبح سلطاناً هو الآخر فى حدود حرفته قبل أن يُعرض نفسه للتعذيب والآخرين للاستهزاء أمام ما يعجز عن عقلنته أو تفسيره .

وكان لابد من مستوى آخر من الخطاب ، ساخر هازل وعنيد ناسف فى آن . إذ لا يكفى أن نقول عن (الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل)[9] إنها استحضار للمقامة والسخرية الجاحظية ، فثمة سخرية أخرى ناسفة تبتدىء من تقويض الذات (فضلة حمار محرن ، ص ٦٠) ، ليتضمنها سرد (رواية رسائل) يعتمد :

- تعددية الخطاب .
- التضمين .
- المحاورة مع القارىء .
- إهانة القارىء « قلت إنك لم تحس بى أبداً ، ذلك لأنك بليد الحس يا محترم »(ص ٦٢)
- احتواء المأثور (القدسى) والشائع (مكاناً قصياً) ، (نسياً منسياً) علاوة على حكايات الجاحظ وألف ليلة والشعر (٨٥ ، ٩٠ ، ١٤٢ ، ١٤٣) .

لكن البنية الساخرة أساسية ، فهى التى تعيد صياغة المأثور « تبعثر أولاد عائلتنا أيدى عرب »(٦٦): لكن السارد الساخر هو سليل الشطار والعيارين أيضاً ، يضحك ويغمز ويعترف وينتهز الفرص ويخوض التجارب ومغامرات الغرام ، ويسفهها ويتألم لأجلها . كما أنه يصرح برأيه (٧٩ ، ٨١) ويقارن بين الإسرائيلي والصليبيين (٧٧) ويفضح قصة القرى الدارسة .

وبينما كانت مراوغته الأساس بين الاعتراف والفهلوة تمرر شعوره بـ (الغربة) ، يسرت الأجناس المدخلة العديدة قوة خطاب يتشاطر مع الدنيا والناس والأعداء والأهل .

ورغم ذلك ، فإنه فى مراوغته وتضميناته وسخريته وهزله خطاب مكبوح ينزّ بإشارات كثيرة تعزز من مكانته فى موروث عتيق مشابه جاهد لتكسير نواياه من جانب ومنح نفسه قوة رافضة ليست اعتيادية من جانب آخر .

وإذ يتجذر هذا النص فى الموروث الساخر ويقيم نفسه فى الحاضر السياسى والأخلاقى ، ويستمد مشروعيته الفعلية فى سياقه داخل الكتابة العربية الوسيطة مستعادةً لمواجهة الحاضر وتفكيكه ، فإنه لا يملك إلا أن يكون جزءاً من خصوصيات الكتابة العربية الحديثة . ويمكن أن تستنفر كتابة المسعدى (حدثنى أبو هريرة قال) جاحظية النثر الوسيط وبعض مكونات السرود التاريخية ، إلا أن انشغالاتها واهتماماتها الأبرز التى تهيمن على الخطاب والقص ليست مماثلة لما يتمظهر فى فن إميل حبيبى ؛ فثمة تنويع آخر فى هذه الكتابة يتعمد استعادة (العنعنة) وكأنه يلفت الانتباه إليها بوصفها قوة لسانية تستطلع إمكانيات ضمان سلطة الخطاب المنقول مرة أو الإيحاء بمشروعيته أو الخلاص من مسؤوليته مرة أخرى .

هذا الانحياز لـ (الخطاب) المتجذر فى الموروث امتلك خصوصيات أسلوبية ربما تضيع عند نقلها خارج سياقها فى لغة أخرى . فهى على خلاف السرود الوظيفية تعيش وتكتسب حيويتها فى تعددية لسانية وأنساق لها سياقاتها وأحكامها . أما السرود الوظيفية وبناها التى عددها بروب فهى ممكنة النقل ، على أساس أن « القصة » هى الأساس ، بينما يصبح الخطاب ثانوياً قابلاً للتحوير حسب اجتهادات الرواة وميولهم . ولهذا كانت (ألف ليلة وليلة) مثلاً تقتحم ثقافات الآخرين وهى تتعرض إلى التحوير والاختزال والإضافة والحذف ، كما أن استعدادها إلى الثقافة العربية كانت تحتم مثل هذا التخيير . ولم يكن غريباً أن يتم الانتباه إلى (ألف ليلة) فى العقود الأولى من هذا القرن من خلال انتباهة الآخرين إليها ، وكثرة تأكيداتهم فى مطلع القرن العشرين على المغزى الاستقلالى للفن كما تفصح عنه الحكاية الإطار ، أى حكاية السلطانة شهرزاد مع السلطان شهريار(١٠) . إذا كان فورستر ينشر سمات الرواية ويشير إلى خاصية السرد فى الحكايات ، بينما يمتدح « جسترتن » فى الحكايات ذلك الإعلاء لشأن الفن ، (إذ لم يسبق أن يعلن فى كتاب آخر مثل هذا الإطراء للاستقلالية الذاتية للفن) ، ولا يمكن أن نستغرب بعدئذ انتباه الكتاب العرب إلى هذه الخاصية قبل أن يتدارسوا الحكايات برمتها : فظهرت (شهرزاد) للحكيم ، وظهرت له ولطه حسين (القصر المسحور) (١٩٣٦) لكن (شهرزاد) الاثنين كانت ثارية ، تخطف وتسجن وتحاج الكتاب ؛ يسألها المؤلف :

« ـ عجباً ! أنت إذن هى التى أوحت إلىّ بكتاب ، أنت هى التى خرجت من عقل وفكرى ! ومع ذلك يا شهرزاد تخطفيننى اليوم وتحبسينني بين جدران هذا القصر الكبير ؟! »

لكنها مثلت أيضاً خروج الشخوص على مؤلفيهم ، فالشخصية المتكاملة ليست ملكاً للمؤلف الذى يضطر إلى التراجع منذ أن ظهرت فكرة المؤلف الغائب أو الميت .

« ـ وأنت أيضاً ، ألم تخطفيننى وتحبسيننى بين دفتى كتاب من القطع الكبير !؟ »

إذ إن الحكيم يستعيد من الحكاية الإطار لألف ليلة وليلة مكانة السارد ودوره وتداخل صوته بصوت المؤلف ، ساعياً هذه المرة إلى تأكيد حقه فى الابتكار والخلق ، لدرجة تتيح له الخروج عن الأنماط والبنى والتراكيب الموروثة . ومثل هذا الانحراف يتيح له ضمناً التخلى عن معايير الكتابة الاحتمالية ، وسننها . ولهذا جاء فى النص المذكور أنه « أديب وكاتب روائى يختلق الحوادث ويبتدع الأشخاص » ، لكنه الابتداع الذى يتخلى عنده المؤلف عن التدخلات القسرية التى يحترفها دعاة

الاحتمالية فى الكتابة لغرض موضعة الشخوص فى أطر الأعراف والقيم السائدة ؛ يقول فى مقارنة وضعه بغيره من مؤلفى جيله :

« ـ إنه لمن المؤلم أن أرانى منفرداً بين أخوانى الأدباء بهذا الموقف الذى وضعنى فيه اليوم هؤلاء . . وإنى لأعجب كلما تذكرت أن غيرى من الأدباء لم يلق من أشخاصه ما لقى من هذا الإكرام» .

فها هو ذا « هيكل » يمرح طليقاً ، لم ترفع عليه « زينب » قضية فى المحكمة الشرعية ، وهذا « العقاد » لم يقاضه « ابن الرومى » أمام المحكمة « المختلطة » وهذا « المازنى » ترك الأموات والأشباح وأخرج على مسرح كتاباته ، أهل بيته وذويه من الأحياء فلم يتذمر أحد منهم » .

وبمعزل عما يمكن أن يقال فى تأويلات هذا الكلام ، إلا أن دلالته الواضحة تجزم فى الفصل بين ما هو مقبول وما هو مغاير ، فخروجه على النص التراثى أو عما ألفه الناس عنه يدفعه إلى استباق النقد ومواجهته . فخطابه هنا مباشر يتوخى امتلاك السلطة أو بعض أدواتها فى دائرة المحاكمة والاختلاف .

أما الإدراك الأوسع للمقارنات التى تنعقد فى (القصر المسحور) فهو التفريق بين التسجيل الخارجى للأحداث ، أو الروى الاجتماعى الاحتمالى ، وبين فضاءات المخيلة . وبدت (ألف ليلة وليلة) مرجعية الحكيم الأساس لا بصفتها عالم المخيلة الملء بالإيماء والمكتنز بالهدم الذى لا ينتهى لسلطان الأعراف والمحرمات والممنوعات المختلفة ، وإنما لقوتها المرجعية فى ظل اعتراف آخر مهيمن هو اعتراف الغرب .

وعندما كانت العقود اللاحقة تشهد انفتاحاً معرفياً أوسع على الثقافة الغربية واهتماماتها بالأسطورة والمحكى ، مقرونة بوعى متزايد بأدبية الكتابة وتعقيداتها وكذلك بانكشاف الذات أمام الآخر ومجاهراته ، جرت الإفادة من آليات (ألف ليلة) وشخوصها ووظائفها فى سياقات خاصة ، وجودية فى الغالب ، إذ بدا السندباد رديفاً لعوليس ، يتبادل معه الأدوار فى البحث الدائم عن الفعل مرة والقلق الذى يوجد التوتر المستمر الذى لا مفر منه بغير الترحال والتجواب مرة أخرى . كانت هذه واحدة من « موتيفات » القصيدة الحديثة ، بينما كانت شهرزاد أمثولة المرأة المكابدة من أجل الحياة ضد الجور . لقد انتقلت (الليالى) فى عشرات القصائد والمسرحيات إلى ميدان آخر ، هو الموضوع الاجتماعى الساحر لقرابة ثلاثة عقود قبل أن يستعيد محفوظ هذه الحكايات ثانية إلى مزيجها الجذاب من السحر والحقيقة والزهد والتصوف والشهوانية .

ويمثل نص محفوظ (ليالى ألف ليلة) خصوصيات الحكايات ، فهو يتمثل الأصل ويحيد عنه فى آن ؛ فلياليه تبتدىء عند انتهاء ألف ليلة ، بعد أن استكملت شهرزاد الحكايات وتراجع الملك عن نواياه . لكن حكاياتها حملت علاوة على الوظائف الأصلية خطاباً مفعماً بالقصدية التى يرجع فضلها إلى أستاذها الشيخ الصوفى عبد الله البلخى . ولابد من أن يكون محفوظ مطلعاً على تلك الشفافية الخاصة بالزهد فى الإنشاء الأولى ليعيد بواسطة القرائن تكوين الفكرة السائدة التى أدهشت الكتاب الغربيين فى تقابلها وتعارضها مع الشهوانية والمادية . لكن (محفوظ) استعاد هذا المزاج من خلال الفاعل ، الشيخ البلخى هذه المرة . وإذ يظهر البلخى على مستويات الفعل شخصية محركة للفعل والحوار فإن حضوره الأوسع يتمظهر فى قرائن منتشرة حدت من الوظائف الموازية ، أى تلك المقترنة بالعفاريت والجن والأشرار من البشر .

وتمشياً مع هذا الاجتهاد فى النص كان شهريار فاعلاً وموضعاً للفعل : فهو يعترف بتأثير الحكايات فيه ، لامتلائها بالتذكير بالموت وقصر الحياة ، لكنه ينتفض على حالة استلابه فاعلاً : فشهريار فى الحكايات الجديدة وريث السلاطين والخلفاء المهمومين والمهوسين والجوالين ، القلقين مرة والباحثين عن المغامرة مرة أخرى . إنه مجموعة أفعال متراكمة متداخلة ، تحققت فى نص محفوظ عبر القطع والتوليف واللصق بينها بقيت الوظائف وبعض القرائن اللازمة لتكوين المزاج العام .

وعندما تكرر العنصر الخارق فى (ليالى ألف ليلة) تدفق السرد ، ففى تدخل الجن ـ كما يذهب تودوروف ـ تنشيط

لعقدة الروى . أما الجامع بين هذه الحكايات فلم يعد التأطير والتقديم والاختتام ، كما هو فى الأصل ، وإنما التتابع بزمنيته مرة وبوظيفيته مرة أخرى ؛ فالمتواليات تنبنى على أخرى فى ظل عقدة صراع بين الظلم والعدل ، الفساد والنظام ، ليتجاوز دور العنصر الخارق المصادفة ويتداخل بما هو إنسى ، فيتقاسمه الفعل مؤدياً فى النتيجة دوراً أوسع من « احتمالية » الواقعى ، من خلال هدم مستمر لمحرماته وكوابحه السياسية ، وحتى الجنس الذى يتمظهر فى سلوك فاجر لدى الجمالى التاجر مغايراً لطبيعته بدا تلقائيا بعدما اقتنع القارىء أنه سلوك واقع تحت تأثير حتمى لا قبل للمعنى برده . أى أن محفوظ استعاد بعض مشاهد الجنس بتزويغ قصدى عن الأصل ، ثم أعاد تكوينها بعدئذ من خلال التقطيع والتراكم .

ولم تكن إفادة محفوظ من الذرائعى والوسيلى الخارق اعتيادية ، فالعفاريت ليست أفعالاً فحسب ، وإنما كانت هباتها فى طاقيات إخفاء وغيرها اختزالات للزمان والمكان ، كما أنها مغريات شديدة تدفع الفعل إلى التراكم والتعقيد ثم التلاشى والانفجار . أما الواقع فقد كان يظهر بغرابته وتناقضه فى الحوارات التى تحذر من العلاقة بالمطاردين أو المقموعين أو تستدعى التعاطف معهم . لكن « للحيطان آذان » كما يقول الوزير . ويصبح الهمس أو المضمر من الكلام مستوى آخر من الخطاب فى حكايات محفوظ ، على خلاف حكايات شهرزاد التى بقى فيها ما هو مضمر فى صدر الحكيم دوبان ، فانفجار السرد أو تدفقه يوقف الموت ، وهو أى الموت لا يتماشى مع الحكايات التى تنفتح مرة لتنتهى فى حكاية أخرى .

وليست وظائف الحكايات أو اقتراناتها هى وحدها التى أعاد محفوظ تكييفها عن الأصل تكثيفاً وتراكماً ولصقاً وتوليفاً ، وإنما كان يستعيدها مغزى لتأكيد الكفاية الذاتية للفن ، فالخلفاء والسلاطين المهمومون أو السوداويون أو الباحثون عن الحقيقة أو المغامرة يحتاجون إلى إعادة تكوين ذواتهم ، ولابد من صدمات أو مواجهات تدفعهم إلى تحقيق مثل هذه المراجعة .

وبينما تدفع الحكاية الخليفة أو السلطان إلى مراجعة ذاته أو تأنيب ضميره ، فإن المملكة البديلة للحشاشين التى أقامها إبراهيم السقاء هى المرآة التى يرى فيها السلطان - نفسه فى عالم منخور . أما المزاج الكلى (لليالى) محفوظ فلا يختلف عن مزاج (ألف ليلة) ، فثمة إدراك للحياة الفانية وفسادها ودعوة إلى التواضع والزهد ومزاولة الحياة أيضاً رغم ذلك . أما شهريار محفوظ فلا يستعاد أليفاً أو عادلاً كما هو فى الأصل ، بل يمتزج فاعلاً بالقرندل الثانى ، ابن الملك المنكوب الذى دفعه فضوله إلى فتح الباب المحرم ، ليبقى يندب حظه ويبكى ما آل إليه ، باثاً شكواه إلى كل من يراه أو يلتقيه ، فمحفوظ ليس معنياً بالمصالحة بين شهرزاد وشهريار مادام البناء الأساس للحكاية لديه يعتمد منظومات محمولات أخرى كالعدالة والظلم .

أى أن « خصوصية » الحكاية التى التقطها محفوظ أعاد تكثيفها من خلال حرية واسعة فى استدعاء الأصل وتكييفه ، مؤكداً وجود إمكانيات هائلة فى الموروث والكتابة العربية قابلة للمزج والتقطيع والاقتباس والاستدعاء عندما تتوفر قوة المخيلة وقدرة التأليف لدى المؤلف والكاتب العربى المعاصر . عند ذلك فقط يكون بمقدورنا أن نتحدث بارتياح عن « خصوصيات » الكتابة العربية ، والرواية تحديداً . وإذ شهدت العقود الأخيرة ميلاً أوسع لدى الكتاب والمؤلفين للتمعن فى الحياة الثقافية العربية وموروثها ، فثمة أمل فى ظهور « خصوصيات » أخرى للكتابة ، تجعلها أكثر عمقاً ، فملامسة السطوح بقيت واحدة من مشكلات التأليف والإبداع العربيين كلما جرت المقارنة بين الكتابة العربية وبين ما هو متميز فى الرواية العالمية . وليس الكد وحده المطلوب فى هذا الميدان ، فثمة ابتعاد عن روح المأساة وجهل بأوجه الصراعات وقرب لما هو ظاهر ، وثمة حاجة لتناولات كونراد وجرين ودستويفسكى ، وحرية ذهن كتلك التى تتيح لماركيز أن يتنقل بين الصوت والصورة والذكرى فى حياة مدنه وبلدانه الأثيرة لديه . إذ لم يزل العديد من النقاد والدارسين العرب والأجانب يرون أن الواقع بقى أعتى وأكثر ثقلاً وثراء ورهبة وقسوة مما تتمكن النصوص منه حتى الأكثرها واقعية . والغريب أن خصوصيات الرواية العربية الأخرى لم تزل خصوصيات غياب مقارنة بالقليلة الحاضرة منها فى القص أو فى الخطاب .

الهوامش :

١ - (الانحطاط) بمعناه الاصطلاحى هو بلوغ المجتمع دورته المدنية ووصول العمران إلى منتهاه فى البذخ والاستهلاك ، ومن ثم موت عصبه واندفاعه .
٢ - (طبعة ١٩٧٧) .
٣ - يقول جنيت : « حتى أدنى ربما أو أية صفة تقويمية لها طبيعة الخطاب لا القصة » . يراجع Culler فى **Strcturalist Poetics, P. 198.**
٤ - دار الحوار . ط ٤، ١٩٨٦ .
٥ - نفسه ، ص ٥١
٦ - دار الشروق ، ١٩٨٩ ، ص ١٢٦ .
٧ - مكتبة مصر ١٩٧٧ ، ص ٧ .
٨ - (بيسان . قبرص ، ١٩٩٠)
٩ - طبعة دار الجليل ، ١٩٧٢ .
١٠ - **الوقوع فى دائرة السحر : ألف ليلة وليلة فى النقد الأدبى الإنجليزى** ، ط ٢ ، بيروت : مركز الإنماء القومى ١٩٨٦ .

الحب
ونشأة الأدب العربى الحديث

بطرس الحلاق
(العراق)

٠/١

لقد ثبت اليوم أن مفهوم الأدب ، بمعناه الحديث، قد تزامنت نشأته ، فى الثقافة الغربية ، ورومانسية يينّه [١] le romantisme d'Ièna التى كـــان على رأس من صاغها ونظّر لها فريدريك شليجل ونوفاليس . فقد استقر هـذا المفـهـوم عـلى أنقاض مـفـاهيـم أخـرى سابقـة من أمثال « الأدب الجـميل » Belles Lettres أو الأجنـاس الأدبيـة (من مسرح ، ملحمة، حكاية ، مثل ...) .

إن هذا المفـهـوم ، فى تصـور رومـانسيـة يينّه ، ذو جوهر أنطولوجى . فقد تأثر بما سمى أزمة الفلسفة التى تمخض عنهـا نقض الفـيلسـوف الألمانى كـانط وتبلور انطلاقاً من تساؤل فلسفى مؤداه: ما الكائن؟ ومن تقرير صريح يقـول بعـجز الفلسفـة والدين عن تحـديد هذا الكائن. وعن ذلك انبـثق مـشروع جنونى يقـوم على الاستعاضة بالجمالية أو علم الجمال عن الفلسفة ، وبالتالى عن الدين ، للكشف عن الكائن. غير أن مدرسة يينّه اعتبرت الجمالية مرادفة للشعرية التى تتجسد أساسا ـ ويا للمفارقة ـ بما أسمته « الرواية » . فهذه، عندهم ، الصورة النموذجية للأدب بما فى ذلك الشعر . وهذا التحديد الجديد للأدب بدا ، فى مفهومه الأنطولوجى ، من خلال تنظير أصحاب يينّه وممارستهم ، مرتبطا ارتباطا كليا بقضية الحب ، أو بشكل عام بالعلاقة : رجل/ امرأة [٢] .

ومن المدهش حقا أن هذه المقاربة للأدب قد فعلت فعلها أيضا فى الفكر العربى الأدبى الحديث . وأؤكد تعبير « مقاربة » (فلا مقارنة ولا تشابه)، إذ شاسعة هى الفجوة الفكرية ما بين الوضع العربى فى القرن التاسع عشر والسياق الفكرى لرومانسية يينّه ، وشتان ما بين تنشئة شليجل وتفكيره الفلسفى وبين تنشئة النهضويين العرب وتفكيرهم. ومع ذلك ، فإن التساؤل حول ماهية

الإنسان قد صاحب تأسيس المفهوم الأدبي الحديث بل بلورة كلمة «أدب / آداب» [٣] التي كان لها ، في الثقافة العربية القديمة، مدلول آخر[٤]. كما أن هذا التساؤل حول الإنسان قدر له أن يساير مفهوم الحب، تماما كما في الأدب الغربي.

نكتفي ، في هذه الدراسة العجلى ، بالإشارة السريعة إلى هذا التطور في نشأة الأدب العربي الحديث . فبعد تلميح إلى الطهطاوي ، نتوقف قليلا عند أحمد فارس الشدياق ونتوقف ، وقفة أطول ، عند جبران ، وننتهي بتلميح آخر إلى المنفلوطي .

٢/٠

الطهطاوي

إن مؤلف الطهطاوي الأول (تخليص الإبريز في تلخيص باريس) ، الذي صدر عام ١٨٣٤ واعتبر مؤسسا للأدب العربي بمنحاه الحديث ، قريب من أدب الرحلة المعروف في الثقافة العربية القديمة ، وإن كان أقرب إلى أدبيات الرحلة التي شاعت في أوروبا في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وأشير منها خاصة إلى نمط بعينه كان يسمى بـ « الوقائع الهندية » Les relations in-diennes. فما يقصد إليه في الحالتين إنما هو محاولة التفكير في الذات ، ومحاولة تحليل وضع داخلي انطلاقا من مشاهدات وعناصر مقتبسة من عالم آخر .

فنص الطهطاوي ، في نهاية المطاف ، عبارة عن تساؤل قلق ، ينطوي على ملابسات بل مفارقات شتى ، حول جوهر الإنسان : هل هو أولا كائن اجتماعي يتحكم فيه العرف ببعديه الديني والسياسي ؟ أم هو فرد له إرادته وشعوره الخاص ؟ فالنص ، في جوهره ، يجد في هذا التساؤل تبريره بل مقصده الأبعد ، سواء في ذلك ما يرد فيه من وصف ساذج نسبيا للحياة اليومية ، أو من نظرة إلى عادات المجتمع وآراء الأفراد الشخصية ، أو ما ينقله من نقاش بين التيارات الفلسفية والدينية ، أو ما يدلي به من آراء حول المؤسسات السياسية والاجتماعية الكبرى في البلاد التي يتحدث عنها .

وهكذا ، فإن فجر الأدب العربي يتزامن وهذا التساؤل القلق والساذج بعض الشيء حول ماهية الإنسان.

٣/٠

الشدياق

مع صدور مؤلف أحمد فارس الشدياق الشهير (الساق على الساق فيما هو الفارياق) [٥] ، نطأ عتبة الأدب بالمعنى الحقيقي . فعندي أن هذا المؤلف أول مقاربة روائية حقيقية في الأدب العربي الحديث . إذ إن هذه السيرة الذاتية الضاربة إلى الرواية المتخيلة مسكونة بهاجس السؤال الذي يعتمل كتاب الطهطاوي ، أي : حكم الإنسان ما بين الجماعي والفردي ، أو إن شئنا معارضة عنوان الكتاب : « ما الفارياق » ، أو بتعبير آخر: ما الإنسان ؟ كما أنها تطرح هذا السؤال نفسه من الزاوية نفسها (الآخر والذات أو الغيرية والهوية) وتتبع المسلك نفسه (الترحال بين الشرق والغرب) ، مع فارق مهم ، هو أن الشرق كما الغرب عديد عند الشدياق ومفرد أو أحادي عند الطهطاوي .

إلا أن خصوصية هذا التساؤل عند الشدياق تكمن، في نظر ناقد الأدب ، في حكاية المتخيل التي تحتل حيزا كبيرا من النص ، والتي تتداخل أيما تداخل مع حكاية الرحلة الواقعية . ويبرز هذا المتخيل في التركيب التقابلي الواضح في اسمي الشخصيتين الرئيسيتين : الفارياق والفارياقة ممثلين للرجل والمرأة .

تكون هاتان الشخصيتان القطبين الرمزيين للإنسانية، وإن شئنا استعمال تعبير سيميائي قلنا إنهما تكونان مقولة سيميائية catégorie sémique حيث الحدان النقيضان Les termes contraires يولدان

الحدين النافيين les termes contradictoires فيركبان عالمهما الروائى الخاص[٦] .

ومن جهة أخرى ، نرى أن هاتين الشخصيتين عاملان actants يتبادلان الأدوار باستمرار ، فيتناوبان على دور الفاعل sujet والفاعل النقيض antisujet دون انقطاع . إذ إنهما يمثلان ، كل بدوره وإلى ما لانهاية ، الخير والشر ، العقل والقلب، الصواب والخطأ ، والحرية والقهر . وللتأكد من ذلك يكفى القارىء أن يعود إلى بعض الحوارات التى تدور بينهما[٧] .

وهكذا يدخل المتخيل فى الأدب العربى الحديث لا عن طريق طرحه لقضية متداولة ومبتذلة إلى حد ما ، عنيت قضية المرأة ، بل بوضع المرأة والرجل وجها لوجه، أو بتعبير أوضح بتخويل المرأة دور الفاعل فى الواقع الروائى . وهذا الموقف هو الذى يؤسس للأدب الحديث، بعكس الموقف الآخر المسيطر فى الفترة الزمنية نفسها ، عنيت موقف الطهطاوى والبستانى وأقرانهما الداعين إلى تربية المرأة ، الذى لم يكن ليؤسس إلا للنظرة الاجتماعية الجديدة . فهذا الموقف الثانى لم يخول المرأة ، على المستوى الأدبى ، إلا دور الموضوع أو الغرض objet الذى يدور حوله الكلام أو الأحداث ، وفى أفضل الحالات دور الفاعل السلبى الذى يتلقى الأحداث ولا يؤثر فيها .

وأول لازمة (بالمعنى الرياضى) لهذا الاختلاف فى الموقفين تتجلى فى الشحنة الجنسية (أو بالأصح الإيروسية لأنها تشع من الجنس على الإنسان بأكمله) المغيبة كليا فى الموقف الثانى حيث تبدو المرأة كأن لا جنس لها أو كأنها موضوع عقلى ، بينما يتشبع أدب الشدياق بالإحساس الجنسى (الإيروسى) وإن بكثير من الخفر بفعل وطأة المجتمع آنذاك ، وربما كذلك بفعل طبع المؤلف الحيى .

ويتميز مؤلف الشدياق بعنصر آخر ذى دلالة قيمة على التواشج بين المرأة والأدب ، وهو أن بروز المرأة باعتبارها فاعلاً أساسيا فى العالم الروائى يتزامن وتساؤلا أساسيا حول ماهية الأدب . لا يأتى هذا التساؤل فى صيغة نظرية بل من خلال السخرية ironie (بالمعنى الأرسطى القائم على المسافة بين القول وقائله) التى تعمل عملها فى النص بأساليب شتى : معارضة المقامة[٨] ، اختيار المواضيع وأساليب معالجتها ، وأحيانا من خلال مقاطع يقتحم المؤلف فيها النص ليدلى بآرائه فى الأدب[٩] . ومن خلال ذلك كله يرشح بعض التساؤل، شيء من إعادة النظر فى حكم اللغة والجنس الأدبى وأحيانا سؤال ضمنى فى حكم الأدب وماهيته ، ذلك السؤال الذى لن يصبح صريحا إلا بعد نصف قرن من صدور (الساق على الساق) .

ينجم عن هذه الميزة الثانية لازمة أخرى ، وهى أن الشحنة الجنسية (الإيروسية) التى تملأ الحقل الروائى، تترافق مع شيء من المتعة الجسدية فى ممارسة اللغة تتسم بشيء من اللذة الحسية . فكأن علاقة الراوى باللغة تتسم بالمتعة نفسها التى تسم علاقة الفارياق بالفارياقة . وحسبنا ، كى نلمس هذا البعد ، أن نرجع إلى ذلك السيل من التلاعب بالكلمات والإطناب والتكرار والترادف[١٠] الذى يملأ آفاق النص والذى لا يكفى لتبريره مقصد الإحياء اللغوى .

حقا إن الأدب والأنوثة يتلازمان عند الشدياق ويتداخلان ، بل أقول ، مستميحا العذر لهذه الإشارة المفضوحة ، إنهما يتزاوجان .

٤/٠

غير أن المرحلة الحاسمة فى نشأة الأدب مترابطا مع الحب يدشنها جبران وبدرجة ثانية المنفلوطى .

جبران

فجبران أول من يدخل القطيعة الحقيقية فى الأدب الحديث على مستوى التحديد كما على مستوى الممارسة الأدبية .

١ - التحديد الجبراني للأدب

إن الرؤية الجبرانية للأدب لا تتسم لا بالصبغة النظرية الصرف ولا بالتحليل الصارم ، إلا أنها تفتح آفاقا جديدة كل الجدة فى مقاربة الأدب ، لا تجاريها أى من المحاولات السابقة كمحاولة الريحانى [١١] ومطران [١٢] وغيرهما . فهى تظهر عنده منذ مطلع حياته الأدبية فى كتابه الأول (الموسيقى) ثم تنبث فى مؤلفاته اللاحقة غير الروائية كافة [١٣] . وإذا تركنا جانبا سمة الطرافة التى تميزه فى سياق كتب الأدب العربى ، حديثه وقديمه (إذ إنه فى حد علمى المؤلف الوحيد الذى يعالج الموسيقى من هذا المنظور) ، فإنه بسذاجته المموهة لا يزال يدهشنا حتى اليوم وعلى أكثر من صعيد، إذ إنه يذكرنا بالخطوط العريضة لرومانسية يينه .

فهو من جهة يدمج ، فى مفهوم الموسيقى ، مفهوم الشعر ومفهوم السرد بل - فى نطاق أوسع - مفهوم الرواية . وهكذا يبرز ، فى إطار منظومة مفردة وعديدة فى آن ، الشكل الأدبى الذى يمثل مجمل الأشكال الفنية ، أو الشكل المطلق الذى يشمل الأشكال الأدبية كافة ، فيأتى مناقضاً وبديلاً للتحديد الكلاسيكى الذى يميز ما بين شتى الفنون الأدبية ويرتبها على مراتب متفاوتة فى الأهمية . وهذا مما يحيل إلى تحديد فريدريك شليجل ، مؤسس مدرسة يينه ، للرواية وللشعر — والأمران مترادفان عنده — هذا التحديد الذى يبنيه على أنقاض التحديد الكلاسيكى للشعر وعلى أنقاض التحديد الأرسطى للفنون الأدبية [١٤] .

ومن جهة أخرى ، فإن هذه الرؤية الجبرانية تسند إلى الأدب مهمة التعبير عن الكائن ، مهمة أن يقول الكائن ، لا الإنسان وحده بل الكون بأكمله ، المادى منه والروحى أو ما وراء المادى فى ارتباطه مع العالم المادى . بحيث إن هذه الرؤية - ولا أقول هذا التحديد - تنبع من منطلق فنى - ميتافيزيقى ، وهو المنطلق نفسه الذى تعتمده رومانسية يينه . إلا أن الفارق بين المقاربتين - وهو فارق ذو بال - يكمن فى أن المصطلحات الفلسفية الجبرانية تستند إلى نظرية المثل الأفلاطونية كما تتجلى فى مثل الكهف وفى قصيدة ابن سينا الرمزية الشهيرة « النفس » ، بينما تعتمد مدرسة يينه المفاهيم التى صاغها الفيلسوف كانط .

إن هذه الرؤية تمنح الشاعر أو الموسيقى أو الروائى — وكلهم سواء فى هذا الإطار — سمة مميزة وقدرة فوق البشر ، هى سمة الوسيط أو النبى بل ربما سمة الخالق لعالم جديد . وتتأتى الممارسة الروائية (التى سوف نشير إليها لاحقا) لتؤكد هذه الميزة . والأدب الذى تؤسس له هذه الرؤية إنما هو أدب محكوم بالتعبير عن الحب ، مهما تبدلت صور الحبيبة فى النص التأسيسى : الحورية أو الإلهة ، الخطيبة أو العروس . وهكذا يتمفصل التحديد الجديد للأدب على صورة الحب .

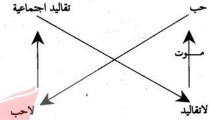
٢ - ممارسة جبران الروائية

من النافل التذكير بأن عالم جبران الروائى يتأسس على اجتياح الأنا للعالم ، وأن هذه الأنا مؤسسة أنطولوجيا على القلب القائم مناقضا للعقل [١٥] . فالقطيعة الأدبية عنده ناجمة إذن عن قطيعة أنطولوجية موازية تؤسس لها وتمنحها حركيتها . والواقع أن جبران يأتى بعد قرون من عقلنة الإنسان بحكم الضوابط الدينية والاجتماعية ليقلب المعادلة فيمنح نفسه بذلك شرعية قمينة أن تقف فى وجه الشرعية القديمة .

وإذا تجاوزنا هذه الملاحظة التى لا تضيف شيئا مهما إلى ما نعرفه عن بنية العالم الروائى ، وجدنا عناصر ذات دلالة كبرى على ما أشرنا إليه ، فهذه البنية لا تصرح عن نفسها من خلال المنظومة الاجتماعية ولا حتى من خلال الأسلوب البيانى ، بل من خلال استعمالها للمثل allégorie الذى ينير بدوره المستويين الاجتماعى والبيانى .

ولنضرب على ذلك مثالا من خلال قراءتنا لقصة « مضجع العروس » الواردة فى مجموعة (الأرواح المتمردة) . وبما أن هذه القصة ، كما يبدو ، هى بمثابة نواة لرواية (الأجنحة المتكسرة) ، وهى العمل الروائى الأساسى عند جبران ، فإنها تعبر عن العالم الجبرانى الروائى بأكمله .

إن المسار السردى للفاعل (للبطل) فى هذه القصة يتم حسب المربع السيميائى المعروف:



وهذا تأويله :

— ينطلق المسار من الحب : سليم وليلى يتحابان .

— ثم يمر عبر قطبه النافى ، اللاحب : هناك موجه نقيض يقاوم عمل الموجه الأول فيفرق ما بين الحبيبين . فتحت تأثير نجيبة تبتعد ليلى عن سليم .

— ثم يبلغ القطب النقيض ، نقيض الحب أو العادات الاجتماعية : فالحبيبان يرضخان لهذه التقاليد ويقبلان بزواج « اجتماعى » لا حب فيه يوجهه المال والدين .

— ولكنه يترك قطب التقاليد الاجتماعية ليصل إلى القطب النافى لها ، قطب اللاتقاليد : تنتفى التقاليد الاجتماعية عندما تقابل ليلى حبيبها ليلة عرسها .

— ويعود من جديد فى نهاية المطاف إلى الحب ، عندما يعود الحبيبان فيبوح كل للآخر بحبه .

إلا أن المهم فى الأمر هو أن المسار لا يتم إلا من خلال محنة أو اختبار أساسى هو الموت الذى كان على الحبيبين أن يعبراه ليصلا من اللاتقاليد إلى الحب من جديد . والراوى يحاول جاهدا أن يبرر هذه المرحلة الأخيرة ويدلل على ضرورتها ، لكن دون أن يفلح فى تقديم أى دليل مقنع فى تسلسل الأحداث أو فى منطق السرد : فالحبيبان يستبعدان استبعادا مطلقا تصور أى بديل آخر للموت ، مثلا : اللقاء قبل زواج ليلى لاستيضاح الإشاعة التى أدت إلى فراقهما ، أو محاولة الهرب بعد الزواج أو غير ذلك . بحيث إن كافة محاولاتهما لتجنب الموت تبدو اعتباطية وغير مطابقة لواقع الأشياء . ولم يكن من الممكن ، فى سياق العالم الجبرانى ، أن تسير الأمور مسارا آخر لأن الموت وضع منذ البداية بوصفه مطلباً ضرورياً كل الضرورة لانسجام هذا العالم . وهذه الضرورة التى لا تنطلق من حركية الأحداث الروائية تضع العمل الروائى ومنذ المنطلق فى منطق المثل ، حيث الصراع بين الحب والتقاليد لا يجد حله الحقيقى إلا خارج الزمان والمكان : فى عالم الروح القائم مقابل عالم المادة . وفى هذا وحده المبرر لهذا المرور القسرى عبر الموت .

المثل ، ها هو من جديد يحيلنا إلى رومانسية يينه[١٦] التى يعتمد الأدب فيها هذه البنية أساسا ضروريا. ويبدو أن المثل نفسه يؤسس لجانب كبير من عالم جوته وإن كان يستعمل له لفظا آخر هو الرمز .

بواسطة المثل يؤسس جبران ممارسته الأدبية الجديدة. وفى هذا الإطار ينبغى أن نفهم أن المستوى البيانى المقتبس هو أيضا من كتابة تحيل إلى الأصول ، من كتابة تأسيسية هى الكتاب المقدس ، فى عهديه القديم والجديد، وميثولوجيا اليونان والشرق الأدنى . فاختيار المستوى المعجمى وكذلك المستوى البيانى والرمزى تم فى الإطار الكتابى والميثولوجى ، بحيث إن الكتابة الجبرانية أصبحت نهبا لاجتياح تناصى transtextualité لا مثيل له [١٧] . فكأن لغة الأصول هى الوحيدة القادرة على قول الأصل والمبتدأ وعلى التعبير عن الكلية . وخارج هذا التناص الشامل يبقى الخطاب الجبرانى خارج نطاق الفهم ، بل لا يعدو كونه تعاويذ غريبة .

في هذا التأسيس الأدبي ، يبقى الحب حجر الزاوية . ونستعيد مفهوم المسار السردى لنشير إلى أن هذا المسار ينطبق على الحبيب والمحبوب . على الرجل والمرأة اللذين لا يشكلان إلا دورين لفاعل (لبطل) واحد . وليس رهان الحدث ، أو الغرض ، إلا في التقاء هذين الدورين.

المنفلوطي

شاهدنا الثاني على هذا التأسيس الأدبي هو المنفلوطي الذي طالما غض النقاد الروائيون من قدره ، مع أنه مثل دورا رئيسا ذا شأن كبير في إشاعة هذه الحركة الأدبية الجديدة التي أطلقها جبران . وقد أدى هذا الدور على طريقته الخاصة ، أي بأسلوب موغل في التبسيط والسطحية ، إلا أنه كان على قدر كبير من الفعالية. وحسبنا للتدليل على هذه الفعالية أن نعود إلى شهادات معاصريه ولاسيما منهم من لم يكن يضمر له أي احترام أدبي كالعقاد وطه حسين والزيات [١٨].

يحاول المنفلوطي ، في مقدمة الجزء الأول من مجموعته (النظرات) ، أن يحدد الأدب ، فيرى أنه يتأسس في الرحمة ، أي تلك الملكة التي تخول الكاتب أن يتعاطف مع الآخر ويهتز لما يلم به . ولكن مرماها الحقيقي هي أنها تسمح للأنا أن تعبر عن نفسها تجاه هذا العالم الذي صنفه المنفلوطي الكاتب نهائيا في خانة الأسى والعذاب ، أو فلنقل إن هذه الرؤية لم تكن إلا ذريعة تتذرع بها الأنا للإفضاء ، حسب تعبير المنفلوطي نفسه . يتم هذا الإفضاء بأسلوبين مختلفين وعلى مرحلتين متتاليتين : البكاء أمام بؤس العالم ثم الكتابة المتوحدة . هكذا ينشأ الأدب ، حسب المنفلوطي [١٩] .

إنْ جاوزنا هذا التحديد الموغل في السذاجة ، رأينا أن ما تستند عليه هذه الرؤية إنما هي الرومانسية ، مهما تبسطت وتردت بين يدي المنفلوطي . وهي لا تأتي مؤسسة لرؤية أدبية إلا لأنها تقف منذ المنطلق في وجه النظام الرمزي القديم ، إذ إنها تخلق مرجعية جديدة تتحكم في فعل الكتابة كما في النظرة الأنطولوجية للإنسان.

أما الكتابة فإنها عند المنفلوطي تقف على طرف نقيض للكتابة الرسمية المتمثلة في الأسلوب الأزهري . فلا عجب ، والحالة هذه ، أن يرذل الأزهريون ويحاربوا هذا الأزهري المعمم المتتلمذ على يدي الشيخ محمد عبده . وأما الموقف الأنطولوجي فإن أدب المنفلوطي لا ينظر إلى الإنسان على أنه أولا كائن ديني بل على أنه كائن ذو قلب بالدرجة الأولى . إن في هذا الموقف لانقلابا أنطولوجيا لم يسبق له مثيل في هذا الإطار . وأفضل ما يعبر عن هذين الانقلابين جملة المنفلوطي التي تأتي على شكل شعار : « سلطان الوجدان ولا سلطان الأديان » . وهو حقا تعبير ثوري حين يأتي على لسان أزهري كالمنفلوطي .

إن البراهين التي يستند إليها المنفلوطي ليبرر ثورته هذه ، وبالتالي تصوره للأدب وللإنسان ، تحيل إلى وقائع اجتماعية مبتسرة ومبسطة غاية التبسيط : المرأة التي يتخذها الرجل مجرد أداة لذة فيغتصبها ولا جناح عليه أو يلفظها بعد أن يغويها. ثم العلاقات الاجتماعية المبنية على المخادعة أو المصلحة الأنانية الوضيعة ، وأخيرا علاقة الاستلاب التي تربط المجتمع الشرقي بالمجتمع الغربي .

الواقع أن هذه الوقائع الثلاث تحيلنا ، إذا ما جاوزنا تبسيطيتها المضحكة ، إلى ثلاثة مواقف رومانسية . فالعلاقة بين الحضارتين تحيل إلى العلاقة مع الآخر فتطرح قضية الطبيعة الإنسانية ، أو بتعبير آخر الحكم الميتافيزيقي للإنسان . وأما علاقة الفرد بالمجتمع فإنها تشير إلى تأسيس قيم أنطولوجية جديدة قوامها « الأنا » بدل « النحن » . وأما علاقة الرجل بالمرأة فإنها تقيم من الحب ، أو من القلب المتخذ نقيضا للعقل ، محركا أول للحياة الإنسانية .

يتحكم هذا المستوى الأخير بالمستويين السابقين ، ولنا دليل على ذلك في ممارسة المنفلوطي الروائية . إذ إنه في أعماله الإبداعية (المقابلة لترجماته) يمحور

الأحداث حول وجوه نسائية ويركّب عالمه الروائى الذى تحتله صورة المرأة ، تركيب المثل ، وإن لم يبلغ فى هذا مستوى جبران . فيبقى الحب ، والحالة هذه ، الأرضية الأولى التى تهيىء للأدب الجديد .

وهكذا يتضح التوازى بين مقاربة جبران ومقاربة المنفلوطى على بعد ما بينهما ظاهريا . وإن كانت مقاربة المنفلوطى تفتقر إلى قدرة مقاربة جبران وأهليتها ، فإنها تسير المسار نفسه ، وهى التى ، على كل ، أثرت فى المجتمع المصرى أيما تأثير .

لقد سعيت فى هذه المحاولة العجلى أن أقدم بعض المواد لوصف الترابط بين الحب ونشأة الأدب على مستويين متكاملين : مستوى التساؤل النظرى نسبياً ومستوى تركيب العالم الروائى . وأما المقابلة التى أبرزتها ما بين هذا التصور وتصور رومانسية يينه ، فإنها ليست مقارنة بقدر ماهى تدليل ، تدليل على القرابة بين الفكر العربى والفكر الأوروبى ، هذه القرابة التى تبغى بعض سياسات الهيمنة ، فى عصر التغييب هذا المدعو نظاما عالميا جديدا ، أن تلغيها كليا وبالأسلوب الأكثر بدائية أى الحرب ولاسيما الحرب ضد الرموز المؤسسة لثقافة الآخر .

إشارات :

(١) استعملت كلمة أدب **littérature** لأول مرة فى مجلة مدرسة يينه ، اثينيوم Athenaeum ، فى الخاطرة ٩٥ Idées 95 وذلك عام ١٨٠٠ ثم اقتبسها شليجل بالمفهوم نفسه واستعملها فى الدروس التى ألقاها فى جامعة برلين عامى ١٨٠١ ، ١٨٠٢ . وبعد ذلك بفترة وجيزة ألفت مدام دى شتايل ، المتخصصة فى الدراسات الألمانية ، كتابها (عن الأدب) وبفضلها دخلت هذه المفردة إلى فرنسا . راجع:

Philippe Lacoue-Labarthe et J-L . Nancy: **"L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand"** , Seuil, Paris, 1978, p. 263-5.

(٢) يؤكد شليجل ، وبنوع خاص فى **خواطر** Idées على ضرورة الحب المطلقة بين الرجل والمرأة لبلوغ « الدين » أى « ذلك الحنين إلى الوحدة وإلى التوق للذوبان» حسب تعبير المؤلفين المذكورين سابقاً (ص ١٩٦) ، إلى أن يقولا : « إن التدرب الدينى لا يتم إلا بالتداخل المشترك مابين الشعر والفلسفة » اللذين يمثلان فى نظرهما عند شليجل الرجل والمرأة.

(٣) راجع خاصة التحديد الذى يقدمه بطرس البستانى فى موسوعته **دائرة المعارف** الصادرة عام ١٨٧٥ .

(٤) راجع : مادة « أدب » ، فى **دائرة المعارف الإسلامية**.

(٥) نشر هذا الكتاب فى باريس عام ١٨٥٥ وترجم مؤخراً إلى الفرنسية.

(٦) نستعمل هنا المصطلحات التى استحدثها جريماس Greimas ابتداء من مؤلفه: **"Sémantique structurale"**, Larousse, Paris,1966

ثم حددها وبسطها Joseph Courtès خاصة فى مؤلفه: **"Analyse sémantique du discours, de l'énoncé à l'énonciation"**, Hachette, Paris,1991

(٧) راجع الطبعة التى أصدرها عماد الصلح عن دار الرائد العربى ، بيروت ، دون تاريخ ، وخاصة : فصل ٦ و١١ من الجزء ٣ ، وفصل ٦ و٧ و١١ من الجزء ٤ . وسنحيل دائما إلى هذه الطبعة.

(٨) يقرر الكاتب ، من باب اللذة والسخرية فى آن ، أن يخصص الفصل الثالث عشر من كل كتاب (وفى المؤلف أربعة كتب) لمعارضة المقامة . ويبرر ذلك فى بعض المقاطع ، راجع منها ما هو مثبت فى ص ٧٠ و ٩٠ و ٩٦ .

(٩) راجع ، على سبيل المثال ، فى المصدر نفسه ص ٧٨ و ٩٣ .

(١٠) المرجع نفسه : فصل ٥ من جزء ١ وفصل ١٩ من جزء ٣ .

(١١) عبر الريحاني منذ السنوات الأولى لهذا القرن عن آراء جريئة حول الأدب، وذلك في معرض حديثه عن الشعر الحر وقصيدة النثر .

(١٢) قد يكون مطران أول من حاول، في العصر الحديث، أن يفكر لا في أوالية الشعر وشروطه بل في ماهيته وبالتالي في طبيعة الأدب وخصوصيته، وذلك من خلال مجلته ، **المجلة المصرية** التي أنشأها عام ١٩٠٠ والتي كانت، كما أرى، أول مجلة أدبية بالمعنى المصري العصري.

(١٣) راجع : **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية** . دار الهدى الوطنية، بيروت، دون تاريخ ، ولاسيما المقالات التالية: الشاعر (ص٣١٦)، نشيد الإنسان (ص٣٤٣)، صوت الشاعر(ص٣٤٤). راجع كذلك مقال **أنا غريب** في مجموعة **العواصف** وكذلك بيانه الشهير **لكم لغتكم ولي لغتي** الذي — ويا للغرابة — لا يرد في هذه الأعمال الكاملة .

(١٤) راجع الفصل الثالث المعنون Roman et roman من :

J-M. Schaeffer: **"La naissance de la littérature, la théorie esthétique Par-du romantisme allemand"**, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, Paris ,1983.

(١٥) يوضح خليل حاوى هذا الجانب فى كتابه عن جبران الذى وضعه بالإنجليزية ثم ترجم إلى العربية تحت عنوان **جبران خليل جبران، إطاره الحضارى وشخصيته وآثاره** ، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢ .

(١٦) راجع ص ٢٦ — ٣٢ من الكتاب المذكور فى الإشارة ١٤ .

(١٧) إن التناص عند جبران يبلغ فى بعض الأحيان مبلغا ينغلق معه النص فلا يفهم إلا من خلاله، ولعل قصة **يوحنا المجنون** خير مثال على ذلك.

(١٨) **يقول العقاد فى مراجعات فى الآداب** والفنون (القاهرة، ١٩٥٢، ص ١٧٦) : «كانت الوصية الأولى لطالب الإنشاء عند أساتذة اللغة العربية بإجماع الآراء: اقرأ المنفلوطى واكتب على منواله» . وهى وصية كانت تحفز عليها السمة الوجدانية التى لفتت الأدباء عن المعانى التقليدية .

وأما أحمد حسن الزيات فيقول فى **وحى الرسالة** (ص ٣٩١ و٣٩٥ من الجزء ١ من الطبعة ٧) :

«وكان هذا النفر من الأيفاع المتأدبين يجلسون فى أصائل أيامهم الغريرة أمام (الرواق العباسى) فى الأزهر يتقارضون الأشعار، ويلهون بإغفال الناس ويترقبون (مؤيد) الخميس ليقرأوا مقال المنفلوطى خماس وسداس وسباع و(طه) مرهف أذنيه و(زناتى) مسبل عينيه و(الزيات) مأخوذ بروعة الأسلوب فلا ينبس ولا يطرف، وكلهم يودون لو يعقدون أسبابهم بهذا المنفلوطى الذى اصطفاه الله لرسالة هذا الأدب البكر وجعله الإمام (الشيخ محمد عبده) تلميذه المختار .

(١٩) لنا عودة، إن شاء الله، إلى نظرية الأدب عند المنفلوطى .

●

الـروايـة
والحـلـقات القـصصية
وإشـكـاليـات التجـنـيس

صبرى حافظ
(مصر)

من الأمور القليلة التى لم تعصف بها (فصول) الجدل النقدى الدائر منذ بداية القرن بين عدد كبير من المدارس والمذاهب النقدية أن الفرق بين المحتوى أو الموضوع أو التجربة الإنسانية ، وبين تحققها الفعلى فى الفن أو تجسدها عملاً فنيا ، هو التقنية أو مجموعة الاستراتيجيات النصية التى تحيل هذه التجربة إلى فن ، أى إلى شيىء أرقى من التجربة المتعينة وأشد تعقيدا ومراوغة وثراء . وبدون تناول طبيعة هذه التقنية وبنيتها والكشف عن بعض استراتيجياتها النصية الفاعلة فى توليد المعنى فيها ، لا يرقى التعامل مع التجربة المتحققة فى الفن إلى مستوى النقد ، ولا يرتفع تلقى هذه التجربة الفنية إلى أفق التعامل الخلاق معها . ومن أكثر العوامل فاعلية فى تحديد أفق التلقى وطبيعة الاستجابة الأدبية للنص الفنى ، مسألة التجنيس واستراتيجيات التسمية النوعية التى تجلب إلى عملية التلقى مجموعة من الخبرات النصية والتقاليد والمواضعات الأدبية ، والآفاق التأويلية والتناصية ، ومجموعة من التوقعات التى يتحقق بعضها ويجهض بعضها الآخر . لكن الجدل المستمر بين ما يتحقق وما يجهض منها هو الذى يرود حوار النص الأدبى المتعين مع مجتمع النصوص الذى ينتمى إليه ، أو بتعبير آخر مع مجموعة القوانين والمحددات التجنيسية التى تساهم فى إنتاج العمل وفى تأويله ، وتساعد القارىء على الاستجابة له وفك شفراته الدلالية المختلفة . ولا أعنى بالتجنيس هنا هذه القيود الصارمة التى تستحيل إلى برنامج محدد يتبعه الكاتب أو إلى قيد نمطى أو تنميطى على حريته ، ولكن التجنيس باعتباره أفقا معرفيا تدور فيه عمليتان متغايرتان ومتكاملتان ، هما عمليتا الإبداع والتلقى معا .

والواقع أن انتهاك المحددات التجنيسية والمواضعات والتقاليد الأدبية وتغييرها ، واحدة من وظائف الإبداع الحق المستمرة ، باعتباره مغامرة دائمة مع الجديد ، وطاقة متجددة لتوسيع أفق التجنيسات الأدبية وتحويرها ، فإن هذا الانتهاك لا يقل أهمية عن اتباع القواعد التجنيسية فى التجربة الأدبية بإنتاجها وتلقيها ، لأن الوعى بوجودها وفاعليتها هو الذى يكسب أى مغامرة تتغيا تحديها وتبديلها معناها ودلالاتها ، ولأن هذا التحدى نفسه لا يتم فى فراغ مفهومى أو تجنيسى ، ولا يتخلق نشاطاً أدبياً أو يتحدد مسار مغامرته ، إلا بافتراض الوعى بتلك التقاليد الأدبية والتجنيسية أو الضيق بها ، باعتباره شرط تأسيس مغايرته لها . لذلك أثارت دعوة أستاذتنا الدكتورة

لطيفة الزيات للقسم الأول ، أو على وجه الدقة للنصوص الأربعة الأولى ، من مجموعة القاص المصرى الكبير محمد البساطى الأخيرة (منحنى النهر)[1] برواية قصيرة إشكاليات التجنيس فى التعامل مع هذا النص الأدبى الجميل . فمن يقرأ دراسة الدكتورة لطيفة الشيقة عن هذا العمل[2] يدرك كيف كان تجنيسها للعمل بوصفه رواية قصيرة من العناصر الأساسية فى تأويلها له وتعاملها مع مفرداته . وكيف أدى هذا التجنيس إلى إهمال قراءتها لكل ما لم ينسجم مع مدخلها التجنيسى للعمل وبالتالى إلى إغفال سبعة نصوص من نصوص هذا العمل الأحد عشر . صحيح أن من حق الناقد أن يتناول أى جانب من جوانب العمل الذى ينقده ، أو أن يقتصر نقده على جزئية من جزئياته ، لأن الأعمال النقدية التى تحيط بكل جوانب عمل فنى جيد قليلة بل نادرة ، وأن جل الذين تناولوا هذا العمل أو غيره من المجموعات القصصية نادرا ما يتناولون كل نصوصه ، لكن المهم هنا أن عملية التجنيس كانت ترود عملية التفسير والتحليل النقدى ، أو بمعنى أشمل آليات التلقى فى كل الحالات . والواقع أن تجنيس الدكتورة لطيفة الزيات للقسم الأول من (منحنى النهر) برواية قصيرة ، وتحليلها المرهف لها ، هو الذى أثار لدى أسئلة هذه الدراسة ، خاصة وأن الرواية القصيرة من أكثر أجناس السرد القصصى إشكالية ومراوغة . كما أن طبيعة نص البساطى الخاصة هى التى جلبت إلى أفق الدراسة بقية أسئلتها .

(١) تحولات الشكل السردى وإشكاليات التجنيس

فنص محمد البساطى الجديد من النصوص التى تطرح على الناقد والقارىء أسئلة التجنيس والتلقى . لأن سيولة البنية السردية لهذا النص ووقوعه فى المنطقة السردية الممتدة من الرواية وحتى القصة القصيرة تجلب إلى عملية تلقيه وتحليله الكثير من إشكاليات التجنيس بما لها من فاعلية فى العمليتين . وتزداد هذه الإشكالية حدة إذا ما أدركنا ، كما يقول باختين ، « أن دراسة الرواية بوصفها جنساً أدبياً تتسم بصعوبات خاصة ، وذلك بسبب الطبيعة الفريدة لموضوع الدراسة نفسه ، وهو الرواية باعتبارها الجنس الأدبى الوحيد الذى مازال مستمرا فى التطور ، وبالتالى لم تكتمل كل ملامحه حتى الآن . فالقوى التى تساهم فى صياغة ملامحه باعتباره جنسا أدبيا لاتزال فاعلة ومتحولة أمام أعيننا ، فميلاد الرواية وتطورها جنساً أدبيا متميزاً يدوران فى معمعة التحولات التاريخية التى نعيشها . ولذلك فإن الهيكل التجنيسى للرواية لم يتصلب عوده بعد ، وليس باستطاعتنا التنبؤ بكل احتمالاته التشكيلية »[3] . وإذا ما أراد أحد الزعم بأن الطبيعة المتحولة للرواية من حيث هى شكل أدبى التى اشتكى منها باختين قد استقرت الآن بعد مرور عدة عقود على ملاحظته تلك ، لأن باختين كتب أعماله النظرية المهمة عن الرواية فى عشرينيات هذا القرن وثلاثينياته ، فإن أحد المنظرين المحدثين للرواية يؤكد أن الأمر الآن لم يختلف كثيرا عما كان عليه قبل ستين عاما[4] . لأن « حقيقة مجيء الرواية إلى الوجود نتيجة لانفصالها عن الأشكال التقليدية والمواقف المتخيلة جعل التحرر من المحددات الشكلية والتجنيسية السمة المحددة لها »[5] . كما أن الرواية فى بعض تعريفاتها الحديثة هى خطاب المتناقضات الذى تصطرع فى ساحته ليس فقط مجموعة من اللغات المتصارعة ، وإنما مجموعة من الخصائص الكيفية المتناقضة . إذ تبدو الرواية لدى بعض منظريها وكأنها « كيان ليس له أى وجود طبيعى أو إيجابى . . . وليست نوعا أدبيا محددا له تاريخه المستمر ، ولكنها سلسلة من الأعمال التى يشبه بعضها البعض كأبناء الأسرة الواحدة . . . فالعناصر المشتركة بين الروايات ليست حفنة من الخصائص المحددة وإنما مجموعة من العلاقات المعينة بالأعمال الأدبية الأخرى وبالوضع الثقافى الذى انبثقت عنه ، وبالقراء »[6] .

والواقع أن السيولة التى تتسم بها البنية الروائية هى التى تجعل احتمالات النص السردى التشكيلية لانهائية فى عددها وصيغها ، وأن علاقة هذا النص الحوارية مع الواقع الاجتماعى منذ ميلاد الرواية الحديثة هى التى تعزز التناظر بين تحولات الواقع وتحولات النص السردى ، وهى أيضا التى تجعل المعنى الإجمالى للنص الأدبى والفاعلية الإجرائية للتقاليد والمواضعات الأدبية مشروطة إلى حد ما بتراكم المعانى المتبلورة فى ساحة الجدل الاجتماعى والسياسى برغم استقلاله عنها . فإذا ما سألنا كيف ترتبط النصوص السردية بالتقاليد والمواضعات الأدبية ؟ ولماذا يجلب القراء توقعات معينة إلى النصوص السردية ويميلون إلى تفسيرها بطرق مماثلة ؟ وجدنا أن الإجابة هى أن فهم القراء المشترك للمواضعات والتقاليد هو

الذى يزودهم بالفهم لطبيعة هذه العلاقات التى تنهض بين النص والقارىء أو الواقع الاجتماعى أو التاريخ أو المؤلف أو الأنساق التجنيسية أو غير ذلك من الأطر المرجعية والنصية [٧] فأى فهم أو تعريف للرواية ينطوى بالضرورة «على طريقة لتقييمها ، ويتضمن تاريخه المفترض لها بوصفها جنساً أدبياً ، فإذا ما عرفت الرواية بالإحالة إلى تقنياتها ، فإن هذا يفترض رؤ يتها باعتبار أنها تتجه فى تطورها صوب نوع من الكمال الفنى الذى تحقق فى القرن العشرين . وإذا ما تصورت باعتبارها مستودعا ممثلا للخبرة الإنسانية فإن هذا التصور ينطوى على تاريخ مختلف للرواية ولمنجزاتها يرى أن أعظم كتابها هم الروائيون الواقعيون فى القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين من جين أوستين وبلزاك حتى توماس مان» [٨] ومن تورجينيف ودستويفسكى وتولستوى حتى تشارلز ديكنز وجون جالزورثى .

فأى تصور نقدى للرواية ينطوى على افتراضاته الفلسفية حولها وعلى تاريخ مضمر لها ، أو تفسير لتاريخها يدعم هذا التصور ويؤكده . ولايزال تصور باختين الحركى لها من أنضج هذه التصورات برغم مرور ستين عاما على بلورته له . إذ يرى أن «الرواية ليست مجرد جنس أدبى كغيره من الأجناس الأدبية . لأنه بين الأجناس الأدبية التى اكتملت منذ أمد بعيد ، بل مات بعضها بالفعل ، تعد الرواية الجنس الأدبى الوحيد الذى مازال يتطور . إنها الجنس الأدبى الوحيد الذى ولد وترعرع فى هذه المرحلة الجديدة من تاريخ العالم ، ولذلك فإنه يقترن بها بعمق ، بينما دخلتها الأجناس الأخرى بوصفها ميراثاً ثبت واستقر . ويحاول الآن تطويع نفسه لشروط هذا العصر الجديد بدرجات متفاوتة من النجاح والإخفاق» [٩] . هذا التصور الفلسفى للرواية يفترض حركيتها وديناميتها المستمرة . حيث تستطيع استيعاب عدد من خصائص الأشكال الأدبية الأخرى . وبحيث يصبح من الممكن ، كما فعلت الدكتورة لطيفة الزيات مع مجموعة محمد البساطى ، تصنيف عدد من القصص القصيرة المترابطة التى يشكل ترتيب الكاتب الحاذق لها داخل المجموعة نوعا من التعاقب القصدى الذى يوحى برابطة ما بين قصصها ، أو بتكامل عناصر السرد فيها ، على أنها رواية قصيرة . لأن حركية الرواية من حيث هى جنس أدبى تستوعب مثل هذا التصنيف ، وتقبل هذا التعاقب الجدلى بين عدد من القصص القصيرة باعتباره بنية ذات طبيعة روائية تلعب فيها القصص دور الفصول الروائية المتكاملة . لكننا إذا ما حاولنا أن نطبق مصطلح الرواية على بقية قصص المجموعة السبع ، سنجد أن سعة صدر الرواية التجنيسية لا تستطيع استيعاب تباين وحداتها رغم إمكانية العثور على رباط واهن ما بين هذه الوحدات . وإذا ما طبقنا خصائص الرواية الأساسية التى يجملها باختين فى ثلاث خصائص جوهرية على العمل كله ، سنجد بعض الصعوبة فى ذلك .

فباختين يرى «أن هناك ثلاث خصائص أساسية تميز الرواية من حيث المبدأ عن غيرها من الأجناس الأدبية : أولاها اتسامها بالتجسيد الأسلوبى أو الأسلوب ذى الأبعاد الثلاثة Stylistic three-dimensionality وهو أمر وثيق الصلة بالوعى متعدد اللغات الذى يتحقق فى الرواية ، وثانيتها التغير الجذرى الذى تحدثه فى التناسق الزمنى للصورة الأدبية وتكامل بنائها ، وثالثتها هى المنطقة الجديدة التى فتحتها الرواية لبناء الصور الأدبية بناء متكاملا ومتساوقا ، وهى منطقة الارتباط الوثيق مع الحاضر فى كل تجلياته المتعددة والمفتوحة . وخصائص الرواية الثلاث تلك تتفاعل عضويا فيما بينها ، وتتأثر إلى حد كبير بالتمزق الذى انتاب الحضارة الأوروبية فى لحظة نهوضها التاريخية من مجتمع شبه أبوى يعانى من العزلة الاجتماعية والصمم الثقافى ، ودخولها إلى مرحلة العلاقات الدولية والتداخل اللغوى ، حيث أتيح للثقافة الأوروبية التعامل مع عدد متنوع من اللغات والثقافات والأزمنة ، بصورة أصبح معها هذا التعدد من العناصر الحاسمة فى الحياة والفكر» [١٠] . هذه الخصائص الثلاث تتحقق بقدر متفاوت فى نص البساطى ، وإن قل نصيب الخصيصتين الثانية والثالثة منها إلى حد كبير . لأن النص وإن كان ثريا بتعدد لغاته بالمعنى الباختينى الواسع لهذا التعدد ، فإنه يفتقر إلى حد كبير إلى تكامل البنية الزمنية ، مهما كان تصورنا لهذه البنية مرنا ومطاطا . صحيح أن حظ النص كبير من الخصيصة الثالثة التى تفتحه على جانب مهم من جوانب الحاضر الاجتماعى ، وهو الواقع الريفى المصرى فى تجلياته المتعددة ، لكن هذا الانفتاح على الحاضر لا يبنى لنا صورة متكاملة البناء أو متساوقة التركيب ، وإن اتسم بالرهافة والحساسية والثراء .

أما الخصيصة التى تتحقق فى هذا النص بشكل متكامل ، فهى أولى خصائص باختين الأساسية بتجسيدها الأسلوبى ولغاتها المتعددة . وهى خصيصة إذا فهمناها فى بعدها العام لا تنفرد بها الرواية وحدها ، ولكن تتميز بها كل النصوص السردية الجيدة فى حوارها الفعال مع الواقع الحضارى الذى صدرت عنه . لأن «الوعى الثقافى والإبداعى الجديد يعيش فى عالم متعدد اللغات بشكل فعال . فقد أصبح العالم متعدد اللغات بصورة لا رجعة فيها على الإطلاق . وانتهت مرحلة اللغات القومية التى كانت تتعايش مع بعضها وقد انغلقت على نفسها وصمت أذنيها عن غيرها . وقد أخذت اللغات تلقى بظلالها على بعضها البعض ، بصورة لم يعد معها باستطاعة أى لغة أن ترى نفسها إلا فى ضوء لغة أخرى . وحتى التعايش الساذج والعنيد بين اللغات المتعددة داخل اللغة القومية الواحدة انتهى هو الآخر . ولذلك ، فإنه ليس ثمة تعايش سلمى بين اللهجات الإقليمية واللغات الاجتماعية والمهنية الخاصة والمصطلحات المتخصصة واللغة الأدبية واللغات التجنيسية داخل اللغة الأدبية ولغات المراحل المعينة . . . إلخ»[١١] .

لذلك ، فإن تعدد اللغات بهذا المعنى الباختينى فى نص محمد البساطى من الأمور التى تجذر علاقته بالواقع الاجتماعى المتحول أبدا ، وليس من محددات تجنيسه الروائية التى يمكن تلقيه وفقا لها أو تفسيره على أساسها . صحيح أن أحد نقاد مدرسة الشكليين الروس وهو فيكتور شكلوفسكى يرى أن «التكرار والتنويعات المختلفة على الأشكال القصصية القصيرة حينما تنتقل إلى مستوى الحبكة الروائية تصبح إحدى خصائص الرواية البنائية»[١٢] ، لكن هذا التكرار وحده ، وهو متحقق بالفعل فى النص ، لا يكفى للتعامل مع مجموعة قصصية على اعتبار أنها رواية ، ولا حتى لاجتزاء عدد من قصصها واعتبارها رواية قصيرة . بالرغم من أن هذه المجموعة القصصية الجميلة لمحمد البساطى تستخدم لغات متعددة وتعقد علاقاتها الجدلية الحميمة مع الواقع الذى صدرت عنه . لكن نفى التجنيس الروائى عن هذه المجموعة الشيقة من النصوص لا يحل إشكاليات التجنيس ، وبالتالى إشكاليات التلقى والتفسير فيها ، لأن العلاقة التى يقيمها البساطى بين مفردات قصصه ، والعالم الذى تتخلق لنا تفاصيله من خلال الجدل بين هذه المفردات ، يجعلان التعامل معها باعتبارها مجموعة قصصية كغيرها من مجموعات القصص الجيدة نوعا من الظلم الفادح لها . وهذا هو ما يفرض على النقد البحث عن مرشح تجنيسى مغاير يتم عبره تلقيها وتأويل كشوفها .

والواقع أن قصص هذه المجموعة هى التى تطرح على قارئها تناولها باعتبارها أقرب ما تكون إلى بنية الحلقة القصصية ، وهى بنية متميزة تساهم فى خلق روابط داخلية بين مفردات المجموعة القصصية وتبلور عالما فريدا بجعل أدوات القص عاملا فعالا فى صياغة رؤاه ، وتحديد ملامحه ، وبلورة إيقاعه ، وخلق ذاكرته الداخلية الخاصة . والواقع أن الحلقة القصصية هى بنية سردية جديدة نسبيا على الأدب العربى الحديث ، وإن كانت القصة العربية القديمة هى صاحبة الفضل فى ابتداعها فى واحدة من أعظم النصوص القصصية العربية والإنسانية (ألف ليلة وليلة) ، ثم عرفتها القصة الغربية بعد ذلك منذ نهاية القرن الماضى ، فى (صور الرياضى التخطيطية) لإيفان تورجنيف ، وبداية هذا القرن فى (أناس من دبلن) لجيمس جويس ، وفى (فن الجوع) لكافكا ، (ومراعى السماء) و(المهر الأحمر) لجون شتاينبك ، و (المنفى والمملكة) لألبير كامى ، و(الذين لا يقهرون) لوليم فوكنر ، و(واينسبرج أوهايو) لشيرود أندرسون وآخرون[١٣] . بل إن أعمال فوكنر كلها ليست فى حقيقة الأمر سوى حلقة قصصية متراكبة تتغيا خلق عالم يوكناباتوفا الموهوم والأكثر مصداقاً وإحكاماً من العالم الواقعى نفسه .

وتتكون الحلقة القصصية من مجموعة من القصص القصيرة التى تتمتع كل منها باستقلالها الذاتى ، بينما يتخلق بينها وبين غيرها من أقاصيص الحلقة نوع من الحوار الخلاق الذى ينهض فى أجلى صوره على تكامل العالم والرؤى وفى أقلها مباشرة على نوع من الجدل الباطنى بين بعض قصص المجموعة ، يضفى عليها نوعا من تكامل العوالم ، ويثرى دلالات كل نص من نصوصها على حدة . ويوسع من آفاق تلقيه ومن إمكانات تأويله . وتسعى الحلقة القصصية إلى أن تساهم كل قصة من قصصها برغم استقلالها النسبى عن بقية القصص فى تعديل خبرة القارىء بها وتحرير استجابته لها وإعادة النظر فيها تلقاه منها

ومن غيرها من القصص بعد كل حلقة . بمعنى أنها تغير من آليات عملية التلقى التى تتسم عادة بقدر من الحركية داخل بنية العمل الأدبى نفسه ، وتدفع بحركيتها إلى خارج البنية المستقلة لكل نص على حدة ، جالبة إلى آليات تلقيه عناصر من خارج البنية الداخلية لكل قصة ولكن من داخل ما يمكن تسميته بمجرة الحلقة ذاتها ، وكلما تقدمت الحلقة وتنامت مفرداتها كلما تطورت فى داخلها أنساق من الرؤى والتكرارات تساهم فى تحرير العلاقات داخل كل مفردة من مفرداتها القصصية ، وتسم الحلقة كلها بطابع من المراوغة والحركية المستمرة . وقد شبه إنجرام هذه الخاصية البنائية للحلقة بحركة العجلة التى لا ينفصل تكرار دورتها عن حركتها للأمام ، ولا يمكن لها التحرك للأمام إلا من خلال الدوران التكرارى[١٤] .

فبينما نجد «أن كل قصة من قصص الحلقة تتسم بالبساطة ، فإن آليات العلاقات بين القصص داخل الحلقة تطرح فى كثير من الأحيان مجموعة من التحديات على الناقد . لأنه مثل الأجزاء المتحركة فى المتحركات[١٥] ، حيث الأجزاء المترابطة والمتداخلة فى الحلقة القصصية تبدو كأنها تغير من أوضاعها وعلاقاتها مع الأجزاء الأخرى كما تتحرك الحلقة إلى الأمام فى نسق تطورها التكرارى الخاص . وتحول صورة العلاقات الداخلية وتغايرها يبدل بالتالى من دلالات الأجزاء التى سبق لنا أن تلقيناها بشكل مغاير من قبل . ولذلك فإن البنية الحركية بنية مراوغة تتطلب منا دراستها بشكل تفصيلى دقيق كلما تطورت الحلقة من القصة الأولى حتى القصة الأخيرة»[١٦] ، لأن الكتابة القصصية فى الحلقة من النوع الذى يمكن تسميته بالكتابة المزدوجة ، إذ يتبدى مستوى الكتابة الأول فيما نعرفه من كتابة قصصية ، وفى التفاصيل الدقيقة التى تنطوى عليها كل قصة من قصصها ، أما المستوى الثانى فهو من نوع الكتابة غير المنظورة التى تسفر عن نفسها من خلال اختيار الكاتب للقصص التى يضمها إلى الحلقة ، وترتيبه لها بطريقة معينة ينطق فيها الترتيب السافر ببعض ما يريد أن يقوله ، بينما تنبئنا الترتيبات الأخرى المسكوت عنها والمغفلة ببقية ما يستهدفه . وهذا ما يجعل البنية الحلقية على درجة كبيرة من الأهمية لا فى توليد المعنى الكلى للعمل فحسب ، وإنما فى تحرير المعانى الجزئية لكل قصة من قصصها كذلك .

وسواء كانت هناك درجة من القصدية من جانب المؤلف كما فى حالة فوكنر وشيرود أندرسون وجون شتاينبك ، أو تخلقت البنية الحلقية بطريقة عفوية أو استرجاعية كما هو الحال عند جويس وكامو وكافكا ، فلابد من توفر حد أدنى من العلاقات الداخلية لخلق دواعى تلقى المفردات فى سياق البنية الحلقية ، ولبلورة نوع من التوتر بين حاجات كل نص على حدة وضرورات بنية الحلقة بوصفها كلا يساهم فى إثراء كليهما معا ، ويؤثر على بنية كل قصة وعلى نغماتها الأساسية المتكررة وفضائها وشخصياتها ومناخها العام . وتعتمد البنية العامة للحلقة على التضافر المستمر بين عنصرين أساسيين : التكرار الذى تتردد فيه مجموعة من الترجيعات النغمية ، سواء تعلق الأمر بالفضاء أو الموضوع أو الشخصية ، والتطور المطرد بهذه العناصر التكرارية بحيث يلقى كل تجل جديد لها بظلاله على تجلياتها السابقة من ناحية ، ويهيىء القارىء بشكل مرهف لتبدياتها اللاحقة دون قسر أو تعمل . فالحلقة القصصية هى البنية التى لا ينفصل فيها بناؤ ها عن اسمها ذاته ، والتى تشمل حلقيتها كل شىء فيها من الشخصيات إلى الأحداث إلى الفضاءات نفسها . وحتى تبلغ الحلقة القصصية درجة عالية من الإحكام البنائى والفاعلية لابد أن تتمحور حول عنصر أو عدد من العناصر المركزية ، وأن ترتبط قصصها معا بطريقة يتحقق فيها التوازن بين الاستقلال الفردى لكل قصة على حدة ، وضرورات وحدة بنائية أكبر هى الحلقة القصصية كلها . هذا ، ولابد أن يتوفر فى تتابع قصص الحلقة درجة من النمو والتطور من قصة إلى أخرى ، حتى ولو كان هذا النمو يتم على المحور الرأسى فى اتجاه التنوع والعمق بدلا من المحور الأفقى بنموه الخطى المعهود ، وألا يكون هذا النمو على حساب التوازن بين الاستقلال الفردى للقصة ووحدة الحلقة بوصفها كلا ، لأن تغلب الأول على الثانى يضعف البنية الحلقية كما فى (اهبط ياموسى) لفوكنر ، بينما تغلب الثانى على الأول كما فى (هضبة تورتيلا) لجون شتاينبك يحيل الحلقة إلى نوع فنى أقرب إلى الرواية منه إلى الحلقة القصصية . لأن أحد العناصر المهمة فى الحلقة القصصية ضرورة المحافظة على الوحدة دون الإجهاز على التعددية أو إلغاء فردية كل نص واستقلاليته . والنمو فى الحلقة القصصية يختلف عنه طبعا داخل كل قصة من قصصها أو داخل بنية قصصية أشمل وهى الرواية ، لأنه من الضرورى

أن ينهض هذا النمو على بنية ذات تتابع ولكنها تنطوى على فجوات مهمة داخل هذا التتابع ذاته يحول دون تلقى الحلقة بوصفها عملاً واحدا مستمرا ، ويبقى على ما فى تعدديتها البنيوية من تنويعات ، أى على بنية الترجيعات النغمية المتداخلة . ولا أريد هنا الدخول فى مجاهل التصنيفات المختلفة للحلقات من التوليف إلى الترتيب إلى التكامل ، ولا إلى علاقة البنية الحلقية بالعقلية الأسطورية أو التفكير الشعبى ، وغير ذلك من القضايا التى يطرحها إنجرام فى دراسته المنهجية لها . فكل ما أردت أن أقدمه هنا هو ملامحها البنائية العامة وأهم سماتها القصصية التى لابد من مراعاتها عند كتابتها وتلقيها على السواء . ذلك لأن مجموعة البساطى الجديدة تقدم لنا تنويعها الفريد على بنية الحلقة القصصية فى عدد من قصصها ، بينما تضم كل نصوصها داخل بنية الديوان الأعرض، وهو أمر ستتضح لنا تفاصيله بعد التحليل النقدى لقصصها .

(٢) (منحنى النهر) . . ومدخلُ القراءة النقدية

بعد هذا الحديث الموجز عن الفوارق التجنيسية بين الرواية والحلقة القصصية ، علينا أن نقرأ قصص حلقة البساطى القصصية تلك . وفى البداية أود العودة إلى المجموعة نفسها وربطها بمجموعة البساطى السابقة ، لأننى عندما كتبت عن المجموعة السابقة لمحمد البساطى (هذا ما كان) اخترت لمقالى عنها عنوان «القصة كلوحة متفجرة بالحركة»(١٧) ، وهو العنوان الذى رأيت أنه أكثر العناوين دلالة على منهج البساطى فى بناء السرد فى هذه المجموعة . فالقصة عنده لوحة تبدو للوهلة الأولى كأنها ساكنة هادئة لا حركة فيها ، تتناغم فيها الألوان وتتكاثف الظلال وتتساوق التكوينات ، لكنها فى نهاية الأمر لوحة لا يحدث فيها شىء يستحق القص ، ولكنك ما إن تمعن التفكير فيها ، وتتأمل جزئياتها ، حتى تدرك كم كان خادعا هذا المظهر الهادىء ، وكم يدمدم هذا السكون البادى بسورات وتفجرات مذهلة تكشف لك عن أكثر الأبعاد عمقا وخفاء فى الواقع والنفس البشرية على السواء . وقد ظل البساطى محافظا على هذا المنهج الشعرى الجميل فى الكتابة فى مجموعته ، أو بالأحرى حلقته القصصية الجديدة (منحنى النهر) ، وإن طوره إلى حد كبير وأرهفه وأضاف إليه مجموعة من السمات والملامح الجديدة . فقد اهتم بأن تكون القصة/اللوحة أكثر ما تكون نصاعة واتزانا ومشابهة للواقع ، وأقدر ما تكون فى الوقت نفسه على مفارقته والتعامل معه بمنطق الاستعارة التى يقيم فيها الفن مع الواقع علاقة جدل فعالة وخلاقة . وأصبح سطح القصة/اللوحة عنده يعج بالعديد من المجتزءات الهادئة المتوترة معا ، التى يدور بينها حوار بل جدل خصب ثرى لا يأخذ علاقات التجاور على عواهنها وإنما يسيطر عليها سيطرة التشكيلى على عناصر اللوحة ووعيه بعلاقات الكتل والألوان وضرورة تناغمها ، ولكن ثمة فارقاً كبيرا بين لوحات البساطى المرسومة بقلم قصاص يعى حركية الواقع وجدليته وبين سكونية اللوحة التشكيلية المشابهة للواقع ، لأن البساطى شغوف بتفجير العلاقات بهدوء رصين داخل لوحاته تلك بالصورة التى تعج معها اللوحة بحركة انسيابية دائمة تتأكد كلما تعددت القراءات ، وكلما طال الإنصات إلى ما يسر به النص المضمر من رؤى وإحالات .

كما تنطوى القصة/اللوحة عنده على عوالم نوعية متباينة من حيث العمر والجنس والوضع الاجتماعى ، ولكنها متماثلة من حيث القهر والرغبة فى كسر الطوق ، والتوق إلى عمل شىء فى واقع لا يحدث فيه على السطح شىء سوى بعض تجليات طقس الإحباط والقهر والانحدار . وتتسم القصة/اللوحة عنده بأنها مقدمة سردية فى معظم الأحيان من منظور الكاتب/المراقب التقليدى برغم مجافاتها لكل تقليد ، وتفجيرها لهذا الأسلوب التقليدى فى ظاهره من الداخل . فالسرد عنده مروى عادة بضمير الغائب (باستثناء وحيد هو قصة «حلم الحلاق» المروية بضمير المتكلم) ، ولكنه لا يستخدم الفعل الماضى الذى ارتبط تقليديا بهذا النوع من السرد الذى يدفع الحدث فى الزمن ، ويخلق مسافة حيادية بينه وبين القارىء . فجل الأفعال عنده مضارعة كأنها تروى عن عالم أبدى الحضور ، حتى لو تصدرت « كان » أو بعض الأفعال الماضية بدايات القصص أو أوائل الفقرات ، فإن بقية الأفعال الأساسية التى تتبعها مضارعة تستهدف خلق حالة دائمة من التوهج والاستمرارية . وإذا ما لجأ وسط السرد إلى الفعل الماضى ، فإنه يكون عادة مبنيا للمجهول ليجنبه استبعاد الفاعل إسدال ستار الماضى على الفعل ، ويكسبه البناء للمجهول نوعا من الحضور المرتبط عادة بالبناء للمجهول فى اللغة العربية . فدون هذا الحضور الطاغى

تفقد بنية القصة/اللوحة بعض توهجها المبتغى الذى يمنحها تلك الحركية الدائمة ، ولذلك يحرص البساطى عليه فى كل سرده القصصى حرص الفنان الواعى بأهمية الحضور لهذا النوع الخاص من البناء القصصى .

ويتعزز هذا الحضور الفعال الطاغى عند البساطى من خلال استخدام منظور المراقب المحايد ظاهريا فى القص حتى فى «حلم الحلاق» المروية بضمير المتكلم . أى تقديم العمل ، كما تقول أستاذتنا الدكتورة لطيفة الزيات ، من خلال «وجهة نظر الكاتب الراوى . والراوى هنا أبعد ما يكون عن الكاتب العليم بكل شىء . راوى محمد البساطى ، شأنه شأن رواة كتاب الستينات ، لا يزعم لنفسه معرفة الحقيقة فى كليتها ، ظاهرها وباطنها ، لا يعرف عنها سوى ما ترصده حواسه وخاصة حاسة البصر . وهو راو موضوعى ومحايد . يسجل الظاهرة من الخارج دون أن يعلق عليها أو يناقشها . ودون أن يزعم لنفسه الحق فى التغلغل إلى داخلها أو تبيان أسبابها ومسبباتها . وهذه الرؤية القاصرة للحدث من خارجه دون داخله ، تجعل الوصف دائما وأبدا أقل من الموصوف . وتدعو القارىء والأمر كذلك إلى المساهمة مساهمة فعالة فى عملية القراءة باستكمال ما لم يستكمله الكاتب . وباغناء النص بالمشاعر التى تعمد الكاتب عدم استثارتها . وبإعمال خياله ووجدانه معا . إن محمد البساطى يحركنا عاطفيا لا عن طريق الإثارة العاطفية بل بالبعد ما أمكن عن الإثارة العاطفية . وهو فى كل الحالات لا يجعل الوصف زائداً أو حتى مساويا للموصوف . وإنما يأتى به دون الموصوف . نائيا به عن الإغراق فى العاطفية ، وداعيا القارىء لكى يكمل مالا يقال . وأن يغنى بمشاعره ما استبعد من النص ، كما نبكى نحن حين يعز الدمع على صاحب المصاب»[١٨] .

وقد آثرت هنا أن استخدم توصيف الدكتورة لطيفة الزيات لهذه الخاصية المهمة عند البساطى حتى أنفى عن هذه الخاصية بعض ما قد يتبادر إلى الذهن بشأنها . فحياد الراوى الظاهرى حياد متعمد وخادع معا ، لأنه ينطوى على رؤية واضحة للواقع وموقف فكرى محدد منه لا يقبل أى لبس أو غموض ، لأن الوصف الذى يعتمد على العناصر المرئية الصلبة وحدها وينأى عن التكهنات والافتراضات يستهدف تقديم العالم فى صلابته وطزاجته وحضوره معا ، والابتعاد به عن كل أثر للميوعة العاطفية منها والإنشائية . كما أن العزوف عن التعليق على ما يصفه ينطوى على مصادرة أساسية فى كتابات الستينات الجديدة والجيدة وهى احترام الواقع وافتراض استقلاليته وقدرته إذا ما قدم بفنية على الإفصاح وحده دون شروح للأسباب أو تبيان للمسببات . فهى رؤية لها محتواها الفكرى المتساوق مع شكلها الفنى ، وليست «رؤية قاصرة للحدث من خارجه» كما قد يتبادر لبعض من يسىء فهم ملاحظات الدكتورة لطيفة . فليس فى الرؤية الفنية والفكرية التى يطرحها البساطى فى هذه المجموعة أى قصور من حيث معرفتها بالواقع الذى تقدمه ، أو وضوح موقفها مما يدور فيه من أحداث ، أو عمق فهمها لخرائط العلاقات والثقافات التحتية المتحكمة فيها . فوراء النص الذى يبدو محايدا وبريئا نص إيديولوجى بالغ الصلابة والتعقيد ، ولا يمكن تغيير أى من مكوناته أو تحوير رؤيته إلا بتجاهل بعض ملامح النص أو التغاضى عن بعض عناصره المهمة .

وما تدعوه الدكتورة لطيفة هنا بأن هذا المنهج «يجعل الوصف دائما وأبدا أقل من الموصوف» هو موقف أساسى فى كتابات الستينيات الجيدة عند البساطى وبهاء طاهر وإبراهيم أصلان ، ينهض على احترام ذكاء القارىء والثقة فى قدرته على الدخول إلى خرائط عالمهم البسيط والثرى معا . فالقارىء الذى لا يدرك أن ثمة نصاً مضمراً يعج بالحياة والدلالات تحت سطح النص المكتوب لا يحسن قراءة ما يقرأه . ولن يفيده أى شرح أو تعليل ، غير أن هذا النص المضمر ليس خاضعا بأى حال من الأحوال لمزاج القارىء وليس متوقفا على كتابته له . فالقارىء لهذه الأعمال ليس مطالبا «باستكمال ما لم يستكمله الكاتب» كما يبدو من ظاهر كلام الدكتورة لطيفة ، ولكنه مطالب فقط بفك شفرات هذه الكتابة المتميزة التى تعد من نوع السهل الممتنع كما يقولون ، فالكاتب قد استكمل عمله على خير وجه وبث فى ثناياه كل المفاتيح الضرورية لتمكين القارىء من فك شفراته . واستبعد منه كل شوائب الإغراق العاطفى وكل أثر للنهنهات الانفعالية الزاعقة ، لأنه يتعمد التوجه لوجدان القارىء من خلال عقله ، لا عن طريق إثارة مشاعره أومداعبة

غرائزه كما كان يفعل بعض كتاب الأجيال السابقة . فرؤية الكاتب للواقع تتلبس هنا شكل الكتابة وطريقة التعبير لأنها تعى أن للشكل فى العمل الأدبى محتواه ودوافعه ، وتسفر عن نفسها لا من خلال التعليقات المباشرة أو التكهنات المعرضة للخطأ ، وإنما من خلال نسجها لشبكة محكمة من العلاقات ، تتجاور فيها المتناقضات بمنطق يكشف عن طبيعة الجدل الذى يتحكم فى حركة كل عنصر من عناصرها .

ولا تقتصر أهمية علاقات التجاور وما يتخلق عبرها من جدليات فعالة على البنية الداخلية لكل قصة من قصص هذه المجموعة الجميلة فحسب ، ولكنها تتجاوزها إلى عملية تنظيم القصص داخل المجموعة القصصية التى تحولت بحق إلى ما كان يدعوه الراحل الكبير عبد الحكيم قاسم بـ «الديوان القصصى» الذى يتميز عن المجموعة القصصية بوحدة العالم ، ووحدة البنية ، ووحدة الرؤية ، ووحدة التأثير . والديوان القصصى تعبير أدق عن هذه البنية التى تنتظم فى عقدها النضيد المجموعة القصصية كلها ، ولكنها تسمح لكل قصة من قصصها بأن يكون لها استقلالها النصى الخاص . فإذا كانت المجموعة القصصية مفهوماً قديماً انبثق عن أن الكاتب يصدر القصص التى تتراكم لديه عبر فترة زمنية معينة فى مجموعة مهما وهنت الصلات بينها ، ومهما انعدمت أواصر العلاقات بين بناها ورؤ اها ؛ فإن الديوان على العكس من ذلك يحرص على إرهاف علاقات مفرداته القصصية بعضها بالبعض ، وعلى لفت نظر القارىء إلى دور هذه العلاقات فى عملية توليد الدلالة فى الديوان كله وفى كل نص من نصوصه المستقلة على حدة ، وعلاقة الجدل الخلاق بين مفردات الديوان القصصى أكثر رهافة ولا مباشرة من تلك التى تتولد فى الحلقات القصصية ، لأنها لا تعتمد على الصلة المباشرة التى تخلقها وحدة الشخصيات أو تواتر المكان وتتابع الحدث فى الحلقة القصصية . وإنما على جدل مجموعة من الخصائص والرؤى الكيفية المتغايرة التى تنهض وحدتها وتكاملها على تغايرها ذاك . وفى هذا النوع من العلاقات تلعب كل مفردة من مفردات النص ، وكل استراتيجية من استراتيجيات القص ، دورها الكامل فى العمل كله ، بدءا من العناوين وحتى النهايات القصصية المفتوحة مرورا بكل التفاصيل والجزئيات الموحية والمثقلة المعانى والدلالات .

(٣) تتابع صيغ الجدل بين فصول الحلقة القصصية .

ففى قصة العنوان «منحنى النهر» ، وهى قصة المفتتح فى حلقتنا القصصية ، لأن العنوان هو مستهل العمل ومفتتحه ، ندرك أن هذا الاختيار ليس عاطلا عن الدلالة بأى حال من الأحوال عند قراءتنا للقصة نفسها ، ثم سرعان ما نكتشف بعد الفراغ من قراءة القصص جميعها أنه عنوان دال على الحلقة القصصية التى يتشكل منها العمل برمته . لأن العنوان إن كان مترعا بالدلالة المكانية فى القصة كما سنجد بعد قليل ، فإنه دال على الكتاب كله من حيث دلالته الأعم على تناول الموقف فى كل نص عند منحنى دال من منحنياته ، منحنى اللحظة النفسية فى الغالب ، أو الذروة التطورية فى بعض الأحيان . فالقصة تبدأ : «كانت أشجار الكافور العالية تتكاثف عند منحنى النهر ، ثم تعود لتستقيم مع الشاطىء . كانت البقعة الظليلة رطبة دائما ، والأرض تبدو كالمبتلة تغطيها أوراق الشجر الجافة . عندها تبدأ دور البلدة» (ص ٥)(١٩) ، وهى بداية تؤسس الطبيعة الاستعارية لمنهج البساطى القصصى . فتكاثف أشجار الكافور عند منحنى النهر يبدو للوهلة الأولى كأنه وصف لطبيعة المكان ، وهو بالفعل كذلك ، ولكنه علاوة على ذلك يستهدف جذب انتباه القارىء إلى تكاثف الدلالات عند منحنيات التعبير قبل أن تستعيد استقامتها الخادعة . فتكاثف الأشجار يترك بقعة ظليلة رطبة دائماً ، تبدو عندها الأرض كالمبتلة وتتمايز بذلك عن غيرها من البقع المكشوفة التى تنتهكها الشمس . وكأنما يدرب الكاتب قارئه من البداية على هذا النوع الدقيق من الملاحظة التى لا تكشف له القصص بدونها عن معانيها المخبوءة . ولا يكتفى الكاتب فى تدريبه لقارئه بهذا القدر الدقيق من الملاحظة ، ولكنه يكشف له كذلك عن دلالة المنحنى الذى يعنى شيئا مختلفا للأهالى عن ذلك الذى يمثله للصيادين أو حتى الحمير .

أما النساء فهن معقد اهتمام النص ومجال الكشف عن بقية دلالات المكان السرية فيه . إذ تخرج هؤلاء النسوة ، وأى نسوة ، إنهن نساء البيوت الكبيرة ، فى الأمسيات الصيفية فى مجموعات صغيرة ، وقد تلفعن بملاءاتهن وأخفين وجوههن داخلها يقصدن هذه البقعة الظليلة الرطبة شبه المبتلة عند الأشجار ، ويقصدن معها على المستوى الاستعارى للنص كل

ما يفضى به الظل والابتلال والرطوبة من إيحاءات حسية . يتلفعن بظلالها بدلا من تلفعهن بالملاءات ، فقد نضون فى ظلها البليل بعض تلك الملاءات أو لم تعدن تتحرجن من انحسارها عنهن . وبانت الأذرع العارية العبلة المغوية . وأخذن يتضاحكن ويغنين وينثرن مرحهن الحذر بين الأشجار ، فيتطاير منه شرر عذب يكهرب الشبان الذين حطوا رحالهم عند الجسر يراقبون ما يجرى عن بعد ، يرهفون السمع إلى أصداء الضحكات الرنانة ، ويتجاذبون أطراف الحديث ، بينما تهفو عيونهم إلى أطراف الملاءات المنحسرة عن الأذرع البضة المغرية . وتتسقط آذانهم نثار الكلمات التى تتطاير مع النسيم . ثم تخرج طفلة من بين النساء وتسير رأسا إلى الجسر الذى يجلس عليه الشبان ، تقف لحظة أمامهم تحدق فيهم واحدا بعد الآخر ، فى صمت ودون كلمة ، ولكنه صمت فصيح جلى معد لا يستطيع أحد من الشبان كسر طوقه الصارم ، ثم تستمر فى طريقها حتى نهاية الجسر متجاوزة إياهم ، وفى طريق العودة كانت ترجع جريا دون أن تلتفت إليهم . ألم تهتك سرهم ؟ إذن فما عاد هناك مبرر لتكرار المواجهة .

لأن هذه القصة الخالية كلية من الحوار ، كلوحة صامتة ، تعتمد على التركيز الشديد والاقتصاد فى التعبير ، وتنأى عن أى تزيد أو حشو . ويواصل الشبان الحديث ، ومراقبة النسوة حتى يعدن من نزهتهن اليومية ، ويتفرقن فى حوارى البلدة لكنهن فى رحلتهن وتفرقهن ، وفى هذا الحوار الصامت الملىء بالدلالات بينهن وبين الشباب ، حوار لا تتبادل فيه كلمة ؛ ولا حتى إيماءة ، ولكن طرفيه واعيان معا به ومدركان لطبيعته . وتبقى النساء فى دائرة مراقبة مترصدة ما ، عين تسع مراقبتها كل شىء وتترصد كل نأمة ، تظل ملتبسة فى هذا النص الأول أو متوحدة مع جماعة الشبان فيه ، ولكنها ستتكشف بالتدريج عما تنطوى عليه من تربص وشر فى القصص التالية . هذا هو كل ما تقدمه لنا قصة العنوان . لكنها استطاعت من خلال مجموعة اختياراتها الحاذقة للمكان عند منحنى النهر حيث تتكاثف الأشجار ، وللزمان فى أمسيات الصيف التى يتبدد قيظها مع الأصيل ثم ترق النسائم فيها عند الغسق ، وللحالة التى تزحف فيها العتمة على الأشياء وتسربلها بحالة أقرب ما تكون إلى تلك التى تنتاب الشخصيات وهى تعج بلواعج الجسد والصبوات الحسية المضمرة ، وللنهاية التى تنهى المشهد ولكنها تترك الحالة مفتوحة والأسرار مفضوحة وعارية ، أن تقدم لنا لوحة ثرية بالتفاصيل والمعانى . كل لون فيها منتقى بعناية فائقة ، وموزع تشكيليا على سطح اللوحة باتساق محسوب ، وأن تكشف لنا من خلال تشكلات الكتل والأحجام فى اللوحة عن الشهوات المحبطة والأشواق الحبيسة بحساسية شاعر لا يحتاج إلى التصريح الفظ ، ويكتفى بالتلميح الرقيق وحده .

وهذا هو ما نجده فى القصة التالية «البنت تغتسل» التى تجيىء بعد «منحنى النهر» مباشرة وكأنما لتسجل أول نأمة فى هذا العالم الراكد المتفجر معا بلواعج وصبوات مدمدمة ولكنها صامتة ، ولتجسد أمامنا وبمنطق القصة السابقة نفسه ، الخالى من الحوار وكأننا أمام شريط سينمائى صامت ، أول فعل حسى مترع بالبراءة والاحتفال بالجسد فى تألقه وفى اكتفائه بذاته وبطقس الطهارة ، لا التطهر من ذنب أو جريزة ، وإنما الطهارة البريئة فى ألقها الشهوى المغرى . ولا يفسد هذه الطهارة وهذا المشهد الشعرى الجميل كله إلا الإحساس الدائم بأنها واقعة فى قبضة مراقبة تتربص بها ، عين الرجل ذى الجلباب الداكن الذى تحرك من هجعته داخل المصلى ، وأزاح أوراق الشجرة بين فرعين صغيرين بحذر وخفة حتى إن العصفور المنكمش تحت ورقة عريضة على أحد الفرعين لم يشعر به وظل فى رقدته لم يتحرك . ويكشف لنا حرص القصة على تأكيد أن حركة الرجل كانت على درجة كبيرة من الهدوء ، حتى إنها لا تحس ، عن رغبتها فى إرهاف حدة التضاد بين حركة البنت المترعة بالحيوية والعرامة وبين سلبية الرجل البادية والكاذبة معا . وهى سلبية كاذبة لأن عدم إحساس الطائر بها لم يمنع القصة من تسجيلها بهذه الدقة التى ترسم ملامح الرجل الغامض وطبيعة حركته . ولأننا سنعرف من بقية القصص أن الرجال فى هذا العالم يتربصون بحركة النساء حتى يخمدونها . فالقصة تريد أن تكمل بذلك دائرة التعارض بين الرجال والنساء التى أسست بعض ملامحها فى القصة السابقة . وزمن هذه القصة الجديدة هو الفجر . وغبشته التى لا تفترق كثيرا من حيث درجة الإضاءة عن عتمة الغسق ، ولكنها تختلف عنها كلية من حيث ما تعد به من ضوء ساطع فاضح . أما الحدث فلا يزيد عن بنت خرجت فى غبشة الفجر تغسل ملابسها فى النهر وتغتسل به ، ربما عند

المنحنى نفسه الذى تتجمع عنده النسوة فى الأماسى . لكن هذا الحدث البالغ البساطة يتحول تحت وقع معالجة البساطى الشعرية الحاذقة إلى احتفال بهيج بالجسد الباهر المتألق فى غبشة الضوء • احتفال لا يدوم لأن إطلالة أول شعاع للشمس تباغته وتنتهك طهارته التى استباحتها العين المراقبة وهتكت حرمتها بتلصصها ومراءاتها من خلف حائط المصلى ، وتخفيها وراء مسوح ورع مفترض كاذبة .

وما إن ننتقل للقصة الثالثة «للموت وقت» حتى يتغير هذا المشهد الصامت المفعم بالتوتر والجدل الذى ران على القصتين السابقتين ، إذ يتغير فيها إيقاع القص ومنهجه ، وكأن فعل الاغتسال الذى قدمته القصة السابقة ، بما فيه من احتفاء البنت بجسدها الجميل التى تسجل ارتعاشات الماء حركته الرجراجة ، قد مهد للفعل الأكبر الذى اقترفته ابنة الدغيدى فى هذه القصة ، وأدى إلى حملها . وكأن الحركة المرائية التى انتهكت براءتها باختلاسها النظر لما حرم عليها هى المقدمة لفعل هتك عرض بنت الدغيدى اللا مسماة فى هذه القصة . فلسنا فى «للموت وقت» أمام مشهد مثبت فى لحظةزمنية واحدة ، كأنه مرسوم على مرآة لوحة زاخرة بالألوان ، ولكننا إزاء فعل يتفتح فى الزمن ويسرد علينا تاريخه ، وتبنى القصة هذا الفعل بمنطق جدلى أخاذ تسرى قوانينه فى كل ثنايا النص ، بدءا من تسمية كل الشخصيات فى القصة (خليل وابنه سالم والدغيدى وأبناؤه الثلاثة عبد السلام وشاكر وزيدان وسعديه الداية) ما عدا الشخصيتين الأساسيتين : بنت الدغيدى ذات الأربعة عشر ربيعا ، والفاعل المجهول بها الذى ملأ لها حجرها بالتوت الفعلى والاستعارى معا . كأن حرمانها من الاسم حكم مسبق بموتها المرتقب : موت بنت الدغيدى وموت ابن العزب الغريب متجسدا فى بذرته الحرام معا ليخلق الجدل بين المسمى والمحروم من الاسم فى النص أول ملامح الجدل بين الحياة والموت فى النص والواقع معا . وحتى خلقها لهذا الجدل الثرى بين الإيذان بموت البنت ، وبعث الحيوية فى موات حياة خليل البقال وامرأته ، وفى شبكة العلاقات المتخثرة بين أبناء الدغيدى أنفسهم ، مرورا بجدل الزمن الذى تنسج عبره القصة تفاصيل الحدث وقد بدأته من قرب النهاية المتوقعة والمترقبة ، ثم عادت إلى لحظة اكتشاف خليل وعبد السلام معا أن بنت الدغيدى قد حملت ، واستمرت خلال مراسم الإعداد للقتل وتوافد ابنا الدغيدى : شاكر وزيدان قادمين من القرى ، ثم عادت بالزمن مرة أخرى لتحكى لنا كيف تركا بيت أبيهما فى العام الماضى بعد أن قررا حرمانه من أجرهما : وارتدت إلى الحاضر من جديد لترسم لنا ملامح القتل وتنتهى بالجثة التى وضعت فى جوال مغلق أمام ابن الدغيدى الأصغر على حمار مضى به فى الطريق المفضى إلى النهر . هذه الحركة البندولية فى الزمن تتجاوب مع الجدل السارى فى كل ثنايا النص لتبلور لنا هذا الحوار الدائم والخصب بين الحياة والموت فى هذا الواقع الريفى الخشن الذى يحكم قوانينه الصارمة على الجميع . ويرافق هذا الزمن القصصى فى حركته البندولية زمن آخر واقعى هو زمن يوم القتل الذى تبدأ القصة فى صباحه وتنتهى بعد هبوط الليل/الموت على القرية برمتها لا على بنت الدغيدى وحدها . لأن مناخ القصة كله ، ووصفها للقرية الفارغة عمدا وتواطؤا وتقصدا ، يصور لنا الموت كأنه موت القرية كلها لا موت ابنة الدغيدى وحدها . فالجدل بين الزمن القصصى الذى يتحرك بحرية بين الحاضر والاسترجاعات الزمنية للماضى ، والزمن الواقعى الذى يزحف وئيدا على النص ، يأخذنا من الصباح حتى الليل وكأنه ينتقل بنا من الصباح الذى باغتت أشعته الأولى البنت التى تغتسل كما باغت ابن العزب بنت الدغيدى وحدها فوق شجرة التوت وملأ لها حجرها به ، حتى زمن الموت/القتل/الليل .

وتجىء قصة « الجوال العائم » بعد ذلك ببدايتها قرب الفجر ، وكأننا فى تتابع زمنى محسوب ، لتكشف لنا عن مآل هذا الجوال المغلق الذى وضعه أبناء الدغيدى الكبار على ظهر الحمار أمام أخيهم الأصغر ودفعوا به فى طريق النهر ، فالمصير الذى تقدمه القصة لهذا الجوال المغلق هو مصير كل الأجولة المغلقة المشابهة التى تنكب أصحابها ، بوعى أو بدون وعى ، جادة الصواب الريفى الصارم . إذ يخرج درويش الطبال قرب الفجر من البيت قاصدا بوابة الهويس ، تتبعه امرأته الفضولية حاملة الفانوس الذى سيريق ضوءه الواهن على الكثير مما تعرفناه فى عالم هذه الحلقة القصصية حتى الآن ، فهو العامل المكلف بالبوابة وبإزالة كل ما يطفو أمامها من جثث الدواب النافقة فى معظم الأحيان ، ومن أجولة الجثث النسائية المقتولة

فى بعضها الآخر . والقصة كما يقول لنا العنوان هى قصة « الجوال العائم » ، ولذلك فإنه لن يخرج من أمام البوابة حميرا نافقة ، وإنما جوالا عائما تريد زوجته أن ترى المدفونة فيه وهى تؤكد « أشوفها يادرويش . أشوفها . . دى م البلد . . والنبى من بلدنا » (ص ٢٦) . والقصة التى تعتمد الاقتصاد والتركيز منهجا تكتفى بهذا التأكيد الافتراضى وحده ، لأنه يكفى للربط بين تلك الفتاة الحبلى التى لا تكشف القصة عن هويتها ، وبين بطلة القصة السابقة . بل إن القصة تؤكد لنا كذلك ، وهو أمر له دلالته فى عالم هذه الحلقة القصصية ، أن الأجولة العائمة تنطوى دائما وأبدا على جثث لعذارى حبلاوات . ولا تذكر أن ثمة مرة كان بالجثة رجل ، وهو أمر بالغ الدلالة على هم النصوص الأساسى كلها : وهو المرأة/ الضحية الرقيقة .

أما الرجل ، فإنه يلعب دور القاتل الغامض الغريب . إذ يطل على أفق هذه القصة من جديد صاحب العينين المراقبتين الراقد فى المصلى المشيد على حافة النهر والذى رأيناه فى « البنت تغتسل » ليؤكد لنا النص أننا داخل إطار حلقة قصصية تتتابع فيها القصص وتترابط وتتفاعل فى آن ، لكنه لا يرقب هذه المرة فتاة تتعرى تغسل ملابسها وتستحم فى النهر ، وإنما يتابع انتشال الجثة من النهر عند الهويس بعد أن نالت عقابها الرادع ، وإذا كانت « البنت تغتسل » قد آثرت أن تبقى هوية العين المراقبة فى دائرة الالتباس والغموض حتى تشحنها بدلالات وإيحاءات متعددة ، فإنها عمدت هنا إلى الكشف عن هوية صاحب العين المراقبة ، وربطها بفعل القتل ، وشحنها بالمزيد من الاسترابات الغامضة والشر . وعلاوة على ذلك حرصت القصة على أن تربط لنا بين الرجل/ المراقب/ القاتل ورجلين آخرين فى هذه القصة تربطه بهما علاقة تواطؤ من نوع غريب ، أولهما درويش الموكل ببوابة الهويس ، والثانى العمدة المخول باتخاذ إجراءات الدفن على مضض . لأن الرجال الثلاثة يتصرفون فى هذه القصة وكأن ثمة عصا مايسترو غامضة توجههم جميعا ، أو كأن بينهم نوعا من الاتفاق غير المتفق عليه ، وهذا النوع من الاتفاق هو أكثر الاتفاقات صرامة وقوة .

فدرويش لا يحتاج أن يشرح له الرجل الغريب ، والمفترض أنه لا يعرفه ولم يره من قبل ، سبب نقره بطرف عصاه على شباك « مندرته » فهو يفهم جيدا معنى هذه الشفرة المركزة . كلمة واحدة ينطقها الرجل « الهويس » تكفى لتلخيص الرسالة التى أبلغتنا إياها القصص الثلاث السابقة . فيخرج درويش على الفور هامسا بكلمة واحدة مركزة هى الأخرى « حالا » (ص ٣١) ولها وقع الفهم والإدراك والتواطؤ . بل إن الرجل الغريب حينما يمد يده إلى جيبه يهمس درويش مبتعدا « استغفر الله » رافضا أن يتقاضى ثمن دوره فى اللعبة التى يفهم فصولها جيدا ويبدو سعيدا لاضطلاعه بها برغم « برطمته » المستمرة بالتذمر وعدم الرضى . ففى « استغفر الله » تلك نوع من الاستعلاء المشوب بالاحتجاج على تصرف الرجل الذى يريد أن يؤجره على عمل يعتبره درويش جزءا من واجبه . حتى والرجل يذكره بضرورة أن يأخذ معه « ملاءة » وهو تذكير يبدد أى ارتياب فى علاقة الغريب بالجثة ، يرد درويش بما يؤكد معرفته لدوره وواجبه ، وهى المعرفة التى تسفر عن نفسها فى تحذيره لامرأته من النظر حولها أو من محاولة تعرف سحنة الرجل أو هويته ، ثم فى إرسالها لاستدعاء العمدة حتى من قبل أن يتوجه هو إلى الهويس . بل إن تكرار القصة لمشهد التذمر المفتعل مع مقدم العمدة يؤكد حالة التواطؤ ويحكم البنية الدائرة والتكرارية على النص برمته .

وقد رأت أستاذتنا الدكتورة لطيفة الزيات أن هذه القصص الأربع تشكل رواية قصيرة[٢٠] ، واكتفت فى تناولها للمجموعة بقراءتها المرهفة لهذه القصص وتأكيد « أنها تتفرد بوضع مميز من حيث إنها تتدرج فى وحدة تجعلها أقرب ما تكون لرواية قصيرة ، جديدة كل الجدة فى أكثر من اتجاه ، وجميلة من حيث ترمى بلمسات الفرشاة لمسة بعد لمسة ، قصة بعد قصة ، الجو القاهر السائد فى البلدة فى منحنى النهر ، وخاصة بين الجنسين . وشىء ما طازج وجديد فى لمسات الفرشاة ، وشىء ما رهيب حين تتجمع اللمسات »[٢١] . ومع أننى أتفق مع الدكتورة لطيفة فى قراءتها الحساسة المدهشة لهذه القصص الأربع كما يتبين من قراءتى لها ، وأعتقد أن كشفها للجدل السارى فى القصص الأربع بين التعميم والتخصيص وإغلاق الحلقة بالتعميم من جديد بعد بدئها به يرهف من قراءتنا للقصص ويعمق وعينا بطبيعة القهر السارى تحت جلد المشهد كله ، إلا أننى أستميحها العذر فى الخلاف معها حول اعتبار

هذه القصص رواية قصيرة ، والاكتفاء باعتبارها جزءا من حلقة قصصية أوسع . وهذا هو الذى دفعها إلى إغلاق دائرة الجدل بين التعميم والتخصيص فيها ، التى بدأت بالتعميم فى القصة الأولى ثم اتجهت تدريجيا نحو مزيد من التخصيص فى القصتين التاليتين ، وانتهت بالتعميم من جديد فى القصة الرابعة . لكن هذا الجدل استمر بعد ذلك فى المجموعة ، إذ جنح للتخصيص ثم عاد للتعميم ورجع ثانية للتخصيص فى عدد من الدورات المتراكبة التى تؤكد الدورة والطبيعة البندولية للبنية القصصية عنده معا . ويبدو أن اعتبار هذه القصص رواية قصيرة هو الذى قصر قراءة الدكتورة لطيفة عليها وحدها ، ودفعها إلى إغفال بقية قصص الحلقة القصصية الجميلة . وفى هذا ما فيه من الظلم لبقية القصص التى تنطوى على الكثير من الترجيعات النغمية للحن القهر ودراما الصراع بين الرجال والنساء فى عالم هذا الريف الخانق الجميل . فبقية قصص الحلقة تكتسب الكثير من جدل علاقتها مع هذه القصص الأربع ، وتواصل العزف على لحنها الرئيسى بين رجال القرية ونسائها .

ضرباته التى تدمى أنفها ، وتعد له الطعام ، وتقدم له الجوزة بعد أن تشعلها ، وتسهر على راحته . وها نحن نسمعها فى القصة ترغو بصوت واهن أقرب ما يكون إلى إرزام الناقة دون أن تفتح فاها . فيصحو على رغائها ويتناول وجبته من لحم الجمال ، ومن لحمها الحى الأسير المحروم الناشف كلحم الجمال ، فالقصة على المستوى الاستعارى للدلالة هى قصة أكل بائع الجمال لروح هذه المرأة الرقيقة وإجهازه على قصة الحب العذبة التى عاشتها مع رفيق صباها الذى كان يمطرها بالقبلات . ومع أن رفيق الصبا قد عاد ، وما كانت تظن أنه سيعود ، إلا أن عودته قد جاءت فيما يبدو بعد فوات الأوان ، وبعد أن بدا أن الحب القديم ناء وسحيق ، وبعد أن أكل بائع الجمال بالفعل لحم جمله الصغير : لحم المرأة التى يدعوها « يا جملى » وروحها .

(٤) تراكب الدورات وبندولية الحلقة القصصية

إذ تدخل لعبة الرجال والنساء مرحلة جديدة فى « بائع الجمال » تكشف لنا عن بعد آخر من أبعاد هذا الاتفاق الصارم غير المتفق عليه بين الرجال ، الذى يحكم سيطرته على طرفى العلاقة معا . لأننا هنا بإزاء قصة مثلث الخيانة الزوجية التقليدى : بائع الجمال الذى أقعده المرض وزوجه وعاشقها منذ أيام صباها الأول وقد جاء الآن بعد أن أقعد المرض الزوج . ولكن المعالجة القصصية الحاذقة أحالت هذا الموضوع التقليدى إلى شىء آخر ، إلى قصيدة عن حب قديم لا يريد أن يبلى ، ولا يمكن له أن يتجدد ، وكيف لحب قديم أن يتجدد ؟ ، وفى الوقت نفسه إلى كابوس يسيطر فيه بائع الجمال المهيض على المشهد والواقع برمته كما سيطر الموت والقهر على مناخ القصص الأربع السابقة . إنه لا يأكل إلا لحم الجمال كما تقول لنا القصة التى لا تنطوى على شىء مجانى أو معلومات ملقاة على عواهنها ، وقد أحال زوجه التى تقول لنا بشىء من المباهاة إنه يناديها بـ « يا جملى » إلى جمل طيع صبور ، تتحمل

ومع أن الحبيب يلاحظ عندما يدخل إليها أن وجهها « قد استطال قليلا ، وشفتاها متنفختان » (ص ٣٤) ، ولا يقول لنا النص كشفتى ناقة ، فإنه لا يكتشف الحقيقة المروعة إلا على جرعات يبدو فيها الحدث كأنه يدور تحت وقع سلطة منوم سلب الجميع إرادتهم وقدرتهم على الفعل أو الاحتجاج . فعندما تستغرق الحبيبة فى عملية الاحتفاء بزوجها ورعايته بدلا من الاحتفال بحبيبها الذى كانت تنتظره بسمعها وقد « أصدرت صوتا أشبه بصوت جمل صغير تائه » (ص ٣٨) ، وعندما ترفع زوجها العليل من على الأرض لترقده فى فراشه « بدا محدودب الظهر . وكانت حدبته على شكل هرمى وقد صنعت ثقبا واسعا فى الفانلة الداخلية وبرزت منه ملساء داكنة اللون » (ص ٤) ، ولا يقول لنا النص بالطبع كسنام الجمل . وبدلا من أن تلتفت المرأة إلى الحبيب العائد نراها وقد استوعبت كلية فى طقس الدوران فى فلك بائع الجمال الذى أحالها إلى جمل ناشف اللحم والروح ، وأجهز على المرأة القديمة الرقيقة فيها ، فانصرف عنها الحبيب ، تاركا إياها فى فتحة الباب وهى فى وضع أقرب إلى وضع ناقة بركت أمام بيتها : « كانت لا تزال فى جلستها بفتحة الباب ، ورأسها فوق ركبتيها المضمومتين » (ص ٤٢) . هكذا يقدم لنا البساطى قصة الحب القديمة وقد تحولت إلى كابوس يستوعب الحبيب ويشركه فى عملية الاعتناء ببائع الجمال . لا يتبقى منها إلا أصداء ذكريات واهنة ،

ومسخ امرأة كانت يوما بهية ومترعة بالحياة ، ولكن بائع الجمال الغريب أحالها إلى جمل معقور .

وكان من الطبيعى إذن أن تعض المعقورة الرجل فى « عوده » بعد أن تحولت إلى ناقة باركة فى فتحة الباب فى القصة السابقة . وإن جاءت العضة هنا من نوع فريد وغريب معا ، فالمرأة فى عالم هذه الحلقة القصصية المحكمة لا يصدر عنها الشر أبدا ، وإن تصور الرجل عكس ذلك فإنها لا تكون على وعى بأنها مصدره . فأم محمد التى ترملت مرتين لم تقصد إيذاء الريس عبد التواب ، ولكنها أرادت دفع غائلة الموت عنها ، فقد حكمت عليها القرية أن تعيش الموت وهى لا تزال على قيد الحياة ، فما كان منها إلا أن تمردت على أعرافها وتقاليدها وانتهكت شرفها ونفاقها الاجتماعى الكاذب . وواصلت الاعتناء بجمالها والتبختر على شاطىء النهر وبذل نفسها طواعية لريس الكراكة الغريب الذى يأتى لتطهير النهر كل عام ، لتطهير الجسد الذى تراكمت عليه أدران الحياة وآثار الحرمان . لكنها تمنع نفسها عن أهل البلد وتعامل رجالها الطامعين فى جسدها بلا زواج بصرامة واحتقار . نعرف قصتها مع أحد رجال القرية . ظل يطاردها ، وينتظرها فى غدوها ورواحها ، ويدق بابها فى الليل ، ولما قالت له تزوجنى أولا أعرب عن رغبته فى أن ينال وطره منها أولا فطردته . وفى يوم من أيام السوق انهال عليها ضربا وهو يعايرها بعلاقتها برجال الكراكة ، ولكنه لم تتراجع ولم تتهرب من مواجهته و« ظلت عيناه فى الأرض والعرق يسيل على وجهه » (ص ٤٦) . إننا هنا فى مواجهة امرأة من نوع مغاير لنساء القرية اللواتى تعرفنا نماذج عديدة منهن . امرأة تتخطى الحدود بحساب بعد أن عقرها الحظ العاثر فترملت مرتين وهى لا تزال فى شرخ الشباب . تريد أن تحصل لجسدها على بعض حقه ، ولكنها لا تريد أن يكون الثمن فادحا كذلك الذى دفعته بقية النساء فى نصوص هذه الحلقة القصصية .

ولما يعود إليها عبد التواب ، آخر ريس للكراكة بعد أن كفوا عن تطهير النهر ، والوحيد الذى عاد إليها لأن « الآخرين لم يعودوا مثله ، وربما أيضا لم يفكروا فى الأمر مثله » (ص ٤٧) ، تطبق عليه فى شبق من عانى من الحرمان لخمس سنوات ، وانسدت فى وجهه عمليات تطهير الجسد الدورية بعد أن كفت الكراكات عن المجىء . إن إطباقها عليه ليس إلا تشبثا بآخر فرصة لها للتحقق الجسدى فى عالم القرية الذى يحاصرها من كل صوب . لكن الرجل الذى قلما يفهم المرأة فى هذا العالم الريفى المغلق يلطمها بعنف ويفر هاربا . فأى عودة تلك وأى فرار ؟ صحيح أنه صرح لها فى الماضى الجميل « من يعرفك لا ينساك » (ص ٥٠) ، ولكن هل عرفها حقا ؟ إن بناء القصة الذى يعتمد على الحركة البندولية فى الزمن ، فى محاولة لاقتناص لحظات سعادة هاربة أفلتت من بين الأصابع مع كر الأيام ، يؤكد لنا مرة أخرى استحالة استعادة الماضى الذى كان ، كما يؤكد لنا هرب عبد التواب صعوبة أن يعرف الرجل المرأة حقا فى هذا العالم المحكوم بالقهر . وتظل أم محمد بجسدها الشامخ الجميل وكعبيها الحمراوين النظيفين ومشيتها التياهة على الجسر ، وباستقلالها المادى الذى وفره لها البيت والفدان ونصف اللذان ورثتهما عن زوجيها نمطا استثنائيا فى عالم هذه الحلقة القصصية ، نمطا فريدا واستثنائيا بين النساء والأرامل منهن على وجه أخص .

وفى القصة التالية « الأرامل » نتعرف حال الأرامل حقا ، هؤلاء النسوة اللواتى تركن بلا رجال وهن يتخبطن ضائعات ، بعد أن تلقين لطمة غياب الرجل القاسية . وحتى تعمق القصة إحساس قارئها بهذا الضياع ، فإنها تخرج بالحدث لأول مرة من فضاء القرية الأليف إلى متاهة المدينة الموحشة وتقيم نوعا من الجدل أو التوازى بين تخبط الأرامل بين نوافذ الصرف فى فناء المصلحة الحكومية التى يصرفن منها معاشاتهن ، و تخبط المسئول عن تنظيم صرف المعاشات فى هذه المصلحة بين عجزه عن فهمهن ، وقناعته بأنه قد أدى واجبه نحوهن بالكامل . لكن القصة التى تقيم هذا التماثل بين حالة الرجل ووضع الأرامل ، تقيم تعارضا موازيا بين الرجل وبين إحدى الأرامل اللواتى واجهنه بشىء من الحدة الكظيمة والصرامة المدحورة ، وعجز عن فهم حيرتها أمام تلك اللوائح التى تفرض عليها أن تنتظر حتى الشهر القادم ، بالرغم من أنها أكملت كل الأوراق المطلوبة لصرف معاشها . هذه اللوائح التى لا تفهم أن لديها طفلة فى الثانية من عمرها عليها إعالتها بعد أن انفجر لغم فى روجها الشاب أثناء تأدية واجبه . إن الرجل فى هذه القصة ،

حامى اللوائح وحارسها والفخور بدقتها وتنظيمها ، مثله فى ذلك مثل رجال النصوص الأخرى فى المجموعة الذين يحرصون على حماية اللوائح والتقاليد ، ويقتلون تنفيذا لها ، لا يدرك أنه يعصف مثلهم بالنساء ، فالملف ينوب عنه عن الإنسان ، بل يكتسب أهمية أشد منه. ألا يشعر بالفخر الشديد لدقة تنظيمه للملفات؟ وعندما يواجه المرأة فى حوش المصلحة ويحاول أن «يبدو لامباليا كعادته» (ص ٥٨) فتمسك بتلابيبه وتلطمه، لا يحاول أن يفهم المرأة ولا سر غضبها وإنما يعود إلى الملف، ويعرب عن دهشته عندما يجد الأخطاء به. فاستيفاء الأوراق فى الملف، وإخطار صاحبتها بموعد الصرف هو كل شيء عنده ، أما معاناة تلك الأرملة التى تركت بلا عائل بعد موت زوجها الشاب فليس لديه أدنى استعداد لفهمها .

والعجز عن الفهم هو موضوع أمثولة هذه الحلقة الرمزية «الدجاجة» التى أربك البساطى عددا من نقاده عندما أشار ، التزاما منه بالأمانة فى زمن أصبحت الأمانة فيه من قيم الماضى العتيقة ، أو تبريرا لخروجه فيها عن منهجه السردى فى التعبير الهادىء المباشر ، بأنه أخذها عن كاتب أمريكى أوردها متفرقة فى رواية له . وليس مهما هنا مصدر هذا النص ، ولا الجدل الذى أثاره حوله بعض من تناولوا المجموعة ، بقدر مدى اتساقه مع عالم المجموعة/الحلقة القصصية ودوره فى إثراء عالم المعنى فيها . فقصة «الدجاجة» التى تنتمى إلى نوع الأمثولة الرمزية allegory أكثر من انتمائها إلى عالم القصة القصيرة المألوفة عند البساطى تشترك فى كثير من الخصائص التعبيرية مع بقية نصوص هذه الحلقة القصصية ؛ حيث توشك هذه «الدجاجة» فى مستوى من مستويات المعنى فى النص أن تكون قرينة الأرملة/المرأة التى تركت مع وحيدتها الطفلة بلا عائل ولا مال ، تماما كتلك الدجاجة التى أصابها الخبل عندما فقست بيضة بعد أن رقدت عليها بعد طول حرمان من الأفراخ ، خبل من نوع ذلك الذى بدت به الأرملة العصبية التى تمردت على سلطة المدير ولكمته فى القصة السابقة وهى تتخبط عاجزة عن الفعل ، وعاجزة عن الاندماج فى تيار الحياة المحيط بها ، وفيها أيضا نوع من التعبير الاستعارى عن حالة القهر السارى فى كل تفاصيل المجموعة ، وعن استحالة تحقق المطالب البسيطة والمشروعة . وفيها كذلك الكثير من سمات القصة/اللوحة ،

وكأن البساطى أراد أن يعلق فى فضاء حلقته القصصية لوحة تأثيرية لدجاجة مزرعة أجنبية لا تقل غرابة وثراء عن بقية اللوحات التى رسمها .

وهل ثمة لوحة أكثر ملاءمة للتعليق فى هذه الفضاء الريفى فى مصر الثمانينيات من لوحة دجاجة أمريكية غريبة الأطوار ، بعد أن ملأ الدجاج الأمريكى وغرابة الأطوار الأمريكية علينا حياتنا بلا استئذان ، لوحة تؤكد وجود هذا العنصر الأمريكى الغريب فى الواقع المصرى ، وتؤكد فى الوقت نفسه تنافره معه وحاجته إلى بنية قصصية مغايرة لاستيعابه أو التعبير عنه ، كما أن تعليق هذه اللوحة الأمريكية المصدر غريبة الألوان فى عالم البساطى الذى يدور كلية فى القرية المصرية ، يشير من طرف خفى إلى عناصر الغزو الأمريكى الذى وصل إلى قلب القرية المصرية . ليس فقط فى صورة الدجاج الأمريكى بأطواره الغريبة ، ولكن أيضا من خلال هذا المنطق المقلوب الذى يريد ، كدجاجة القصة ، أن يتبنى قسرا ما يستعصى على التبنى ، وما لا يقبله منطق الطبيعة ، كما أن اختلاف البنية القصصية يسجل من طرف خفى أيضا رؤية الكاتب للاختلاف الأعمق بين تلك العناصر الأمريكية الغريبة والعناصر المصرية الأصيلة ، ويؤكد أن استحالة التوحيد بينهما نصيا هى علامة استحالة التوحيد بينهما واقعيا وفكريا . لذلك ، فإن اختلاف بنية هذا النص القصصى عن بقية نصوص المجموعة ليست أمراً اعتباطيا ، ولكنها وجه من وجوه الجدل المستمر بين المبنى والمعنى فى هذا العمل القصصى الجميل ، وأداة من أدوات القاص المراوغة فى إبلاغ القارىء رسالته وبلورة رؤيته . كما أن لجوء أمثولة «الدجاجة» إلى نوع من المبالغة الساخرة يتوخى إبراز عنصرى المبالغة والسخرية فى الموقف الذى يرمى إليه من ناحية ، فى الوقت الذى يشير فيه مصير الدجاجة المأساوى إلى نبوءة الكاتب عن مصير هذا الغزو الأمريكى الغريب من ناحية أخرى .

(٥) رجال الحلقة والتوقعات المجهضة

وإذا انتقلنا للقصة التالية «حلم الحلاق» عدنا من جديد إلى عالم القرية المصرية البسيط وإلى منطق اللوحة الثرية المترعة

بالإيحاءات والمعانى ، بالرغم من اقتصادها التعبيرى المركز لكن هـذه العودة تنطوى على نقلة أرادت الحلقة القصصية إبرازها بتغيير منطق السرد ، ورواية القصة لأول مرة بضمير المتكلم ، لأن هذا التغيير يستهدف إبراز النقلة من النساء إلى الرجال فى عالم النص ، ولذلك كان ضروريا أن تلفت الحلقة نظرنا إليه بتغيير المنطلق السردى نفسه ، وتؤكد هـذه القصة الجميلة تلك الخاصية التى تشيع فى المجموعة كلها ، وهى خلق مناخ مشحون بالتوقعات ، ثم تحاشى الإشباع التقليدى له أو المضى به فى طريق سرد التتابع المنطقى المألوف . وكلما مرت القصة فى منعرج يتوقع عنده القارىء إشباع بعض التوقعات التى أثارتها من قبل تطرح عليه القصة بدلا من ذلك توقعات جديدة غير متوقعة . و« حلم الحلاق » نموذج جيد لمنهج نصب الشراك التقليدية للقارىء وتركها مشرعة دون إيقاع الشخصيات فى حبائلها ، وكأن القاص هنا يريد أن يزيد من فاعلية القارىء الذى اعتاد الاستنامة إلى الكسل العقلى ، واستمرأ قيام الكاتب بكل شيء نيابة عنه ، فالعلاقة بين الحلاق والغريب فى هذه القصة ، التى يعنونها الكاتب بـ« حلم الحلاق » وكأنه يريق بالعنوان الشك على كثير مما حدث أو توهمنا أنه حدث فيها ، هى علاقة فيها شيء من البعد الفلسفى للامعقول . إذ تذكرنا ببعض ملامح العلاقة بين فلاديمير وستراجون فى (فى انتظار جودو) . ولأن الغريب فى القصة لايتحدث أبدا ، فإن الراوى/ الحلاق فيها يرويها لنا بضمير المتكلم ، على خلاف بقية قصص المجموعة المروية بضمير الغائب ، ويواصل حديثه أو بالأحرى إفضاءه للغريب عن همومه مع ابنه الذى تركهم ولم يعد يزورهم ، والذى يقلقه عليه إسرافه فى العمل كل يوم حتى منتصف الليل واعتلال صحته من شدة الإرهاق ، وشحوب وجهه .

والغريب فى هذه القصة لا يتلفع بالصمت وحده ، ولكن بالغموض كذلك ، إذ يحتضن حقيبة صغيرة من الخشب تثير ريبة « أمينة » زوجة الحلاق وتريد أن تعرف سرها . لكن الحلاق الذى لم يتبادل كلمة واحدة مع الغريب ، ومع ذلك أتى به لينام فى بيته ، لا يستطيع أن يجيب زوجه عن استفساراها عن الحقيبة ، فتواصل إثارة ريبته مقترحة أنه سيسرق الحمار وينصرف أثناء الليل . ويرفض شكوكها وتوقعها الدائم للشر ، وتزرى هى بسلوكه الذى أدى إلى مقاطعة ابنه له ، وترفض أمينة الاحتفاء بالغريب أو إعداد الطعام أو الشاى له ، بل تشكك فى جدارته بالضيافة والبقاء فى البيت ؛ فهو ليس أكثر من لص محترف فى نظرها . ويدرك الغريب من خلال سلوك أمينة الشاذ واعتلائها الشباك والتحديق فيه أن فى الأمر ما يريب ، فيمتنع عن الأكل ، ويبدو أنه امتنع عن النوم أيضا ، لأن الحلاق لا يجده فى الصباح ولا يجد أثرا لنومه فى الفراش أو لتناوله لشيء من الطعام الذى تركه له . ولا تهتم القصة بإخبارنا بما حدث له ، وإنما تتعمد إثارة ريبتنا من خلال روايتها لموقف الزوجة الغريب ، ولتلك اللفة الكبيرة الغامضة التى تحملها تحت إبطها . أهى حقيبة الغريب التى أثارت فضولها ؟ وإن كانت كذلك ، فكيف حصلت عليها ؟ أم أنها شيء آخر ؟ أهى لفة ملابسها التى أخذتها إيذانا بهجرانها للحلاق بعد أن فاض بها الكيل ؟ لا تصرح لنا القصة بشيء فى هذا المجال . ويبقى الحلاق وحيدا فى نهاية القصة ، وقد ازدادت وحدته عما كانت فى بدايتها وبلغت حد اليتم ، ولم يعد لديه حتى من يفضى إليه بوحدته وهمومه ، فحلاق القصة الذى يأخذ بيده زمام المبادأة فى القص ، ويروى لنا كل شيء بضمير المتكلم ، فى شذوذ ملحوظ عن منطق القص عند البساطى ، هو النموذج الرجالى الاستثنائى فى عالم هذه المجموعة التى يسيطر رجالها على الواقع وعلى العالم القصصى معا ، يتسم بقدر كبير من الرهافة وفقدان السيطرة فى الوقت نفسه على الواقع وعلى حياته الشخصية معا ، ولا يماثله فى هذا إلا سالم أفندى بطل القصة الأخيرة فى هذه الحلقة القصصية .

وتقدم لنا القصة التالية « ابن البلدة » نموذجا مناقضا لحالة الوحدة وفقدان السيطرة وإن حقق هذا النموذج مناقضته من خلال نوع من التناقض الظاهرى الكاذب . وتختار له هذه المرة واحدا من الذين أحكموا سيطرتهم على القرية برمتها ، وامتد نطاق سيطرته إلى القرى والمدن المجاورة كذلك . وتروى لنا القصة بسردها الهادىء المحايد ظاهريا المنتقى بعناية بالغة كيف أحكم « العيسوى » قبضته على البلدة وسيطر على عصب الحياة التجارية والمالية فيها بدكان القماش والخردوات ، ثم بدكان البقالة ، وشادر الخشب ومواد البناء ، وكيف استحالت دفاتره

التى يقيد بها ديون القرويين وما يقرضه لهم من قروش فى أيام السوق إلى شراك لا يستطيع القرويون الانفلات منها ، كما استحال الظرف الذى يضم ما أخذه عليهم من كمبيالات إلى أذرع أخطبوطية تربط مصادر القرية ومحاصيلها به ، وتقبض على الجميع كالقيد الذى لا فكاك منه ، وكيف تفد أسراب الدواب والعربات محملة بزكائب المحصول إلى البيت فى موسم الحصاد : موسم السداد واستئداء الثمن ، الذى ندرك مدى فداحته حينما نعرف أن الفلاحين «كانوا يبيعونه أيضا ما تبقى من المحصول بعد السداد ، وقد يعودون له بعد أيام ليشتروا مما باعوه له من الغلال . غير أن هذه أحوال الدنيا (ص ٨٦) . بهذه الطريقة المراوغة المشحونة بالسخرية الباطنية الهادئة تكشف لنا القصة دون أى تخل عن بطلها أو التعامل معه بأى شكل تبسيطى مدى نجاحه فى إحكام قبضة دفاتره وكمبيالاته على الفلاحين ، فهذه ـ كما تقول لنا القصة بطريقتها الخفية الساخرة والدالة معا ـ أحوال الدنيا «وهو أيضا تاجر ولابد له أن يعيش ، ويكفى أن يجدوه عندما يريدون »

وما إن تكتمل تفاصيل سيطرة العيسوى الجهنمية على حياة القرية الاقتصادية ، حتى تلقى القصة بقنبلتها الزمنية عليه . عندما يلفظ ولد من شباب القرية يدرس فى المدينة ويأتى البلدة أيام الخميس بكلمة «ربا» أمامه : «التفت عم عيسوى نحو الصوت . ورأى عينين متوهجتين بالغضب . وخفض بصره . كان وجهه شاحبا ، ويداه ترتعشان ، وزفر خفيفا ، ووضع المسبحة فى جيبه» (ص ٨٦) . هكذا تقدم لنا القصة بهدوء بالغ ، ولكنه قاتل ،وقع اللطمة على العيسوى فى بادىء الأمر ، وطبيعة المواجهة التى تنطوى طريقة تسجيلها على بنيتها العميقة التى يتطاير منها الشرر ، وتوضع فيها السبحة فى الجيب . ألا يكفى ما يبدو من تجلياتها فى كلمات الولد ؟ أظن لا ، لأن القصة تريد أن تربط تحدى الولد ، واختفاء السبحة ، بمراءاة العين المترصدة التى كانت تتخفى فى المصلى وراء مسوح ورع كاذبة فى القصة الثانية من الحلقة ، ولهذا لزم التكرار لأن الشقة قد بعدت بين الحلقات . وبعد أن يحاول الكثيرون بمنطق المحاصرين تخفيف وطأة الصدمة على العيسوى فى مقطع مشحون بالجمل الحوارية الدالة التى يستخدم فيها البساطى كليشيهات التخاطب اليومى للكشف عن شبكة علاقات القوى فى الموقف ، تقدم لنا كريشندو المواجهة : «كان الولد ينظر إليه فى شراسة من فوق أكتاف الناس . كان فى العشرين ويلبس جلبابا مفتوح الصدر ، ويضع قبقابا تحت إبطه . ورأى العيسوى القبقاب ينزلق ، وحين أوشك أن يهوى إلى الأرض أعاده الولد إلى تحت إبطه . وزفر العيسوى وسكت»[٨٧] . هذا الوصف المركز عن الولد بصدره المفتوح ، بالرغم من أن أباه مجرد قهوجى بسيط فى القرية ، وعن تعلق نظر العيسوى بقبقابه وغضبه عندما رفض الولد أن يعتذر له برغم إلحاح الآخرين عليه ليفعل ذلك ، وصف محمل بالدلالات ؛ تشى حركة القبقاب فيه بحركية المواجهة وتتنبأ بما ستسفر عنه الأحداث دون أن تفصح عن وشايتها المراوغة . لأنه ما إن يرفض الولد الاعتذار له ؛ بل يصعد المواجهة معه قائلا فى هدوء قاتل وهو يستهجن فكرة الاعتذار «أعتذر لمن ؟ له ؟ عدو الله»[٨٧] حتى يندفع العيسوى خارجا ويلطم أباه القهوجى على وجهه ، وكأن نظرة العيسوى المتعلقة بقبقاب الولد كانت المقدمة لتجاوز الولد إلى «قبقابه» أو إلى الذى أبيه استطاع أن يفثأ به عنف الموقف ، دون أن يتصاعد به إلى مواجهة حقة .

وتنتهى القصة بمقطع إخبارى مطول يستهدف إبلاغنا بطريقته المراوغة بما أسفرت عنه هذه المواجهة التى لم تتحقق ، وإن حققت بالتضاد إنجازها ، يحكى لنا كيف غضب العيسوى يوما بليله ثم زال غضبه ، وكيف تناسى الجميع الموقف «وفى النهاية من يهتم بما يقوله ابن القهوجى»[٨٨] ، ثم يتحول السرد إلى التقرير الإجمالى الذى يلخص لنا ما فعله العيسوى بعد ذلك من شرائه لخنطور ، وإمساكه بعصا ذات نتوءات كأنها صولجان زائف ما ، ثم شرائه لشارع كامل بما عليه من بيوت قديمة أخلاها وهدمها بدعوى أنها «تشوه منظر البلدة» . . وتتوقف القصة عند الهدم ، وتمتنع عن إكمال الجملة بالنتيجة المتوقعة من أنه أعاد بناءها أو بنى مكانها شيئا آخر . لأن القصة تهتم بإبراز الجانب الهدام فى نشاط العيسوى من خلال تركيزها الظاهرى على أعماله التى تنخر حياة القرية كالسوس . بل إن فقرتها الإخبارية الأخيرة التى أعقبت هزيمته فى المواجهة تتعمد إبراز أثر هذه الهزيمة الظاهرية بالمفارقة ، فالمفارقة من أدوات هذا القص الفعالة ، وكأنها تكشف لنا عن كيفية مساهمة المعارضة الدينية المتمثلة فى هذا الولد الغر لسلطة العيسوى

الغاشمة والمدمرة للقرية فى تقوية هذه السلطة وتمكينها من تحقيق مقاصدها . فقد تجنبت القصة أى مواجهة حقيقية بينهما لأن النص المضمر يؤكد لنا غياب أى تعارض حقيقى بين هذا الهدام الكبير الذى ينخر فى حياة القرية كالسوس ، وبين هذا «الولد» الذى لا يعرف مشروعه وتمرده إلا الهدم الأرعن . بل إن القصة تتعمد أن تصف صاحب هذه المعارضة دائما بـ «الولد» بالرغم من أنه فى العشرين من عمره ، فى محاولة للتهوين من شأنه والاستهتار بهجومه الأرعن الذى زاد العيسوى طغيانا .

وتكشف لنا القصة الأخيرة فى هذه المجموعة «الخطأ» عن مكمن الخطأ فى مثل هذا الهجوم وعن سر انقلابه إلى النقيض ، وذلك من خلال المغامرة فى العالم الليلى لأمثال العيسوى من التجار الذين يحكمون سيطرتهم على واقع الحياة فى القرية . وهى واحدة من القصص التى تستدعى أطياف العالم الليلى الشيق الذى قدمه لنا البساطى من قبل فى روايتيه القصيرتين الجميلتين (المقهى الزجاجى) و (الأيام الصعبة) . وتقدم القصة عالمها من خلال سالم أفندى الذى عمل هو الآخر فى المدينة ، وكأنها تتيح لنا أن نرى عالم أمثال العيسوى كلية هذه المرة من منظور مماثل لمنظور الولد الذى تحداه ، والذى يدرس فى المدينة ، ومغاير له فى الوقت نفسه ، لأن علاقتها بما دار فى القصة السابقة تنطوى على الامتداد والحوار بالمغايرة فى الوقت نفسه ؛ الامتداد الذى يمثله تاجر القماش ، وهى التجارة التى بدأ بها العيسوى مشروعه للسيطرة على القرية ، وعالم التجار من أقران العيسوى ونظرائه ، والمغايرة التى تجليها رؤية الأحداث من منظور مغاير لمنظور العيسوى أو أقرانه . ولأن منظور القص من العناصر المهمة فى هذه القصة، فإنها تبدأ بتأسيس ملامحه فى مقطع تحرص على إفراده وتمييزه طباعياً ، وكأنها تبرزه وتخفيه فى وقت واحد . تبرزه بالتمييز الطباعى واختلاف نبرة السرد ، ولكنها تعزله عن سياق القص وتحيله إلى نوع من المقدمة الضرورية له أو المدخل غير الوظيفى لعالمه . فى هذا المقطع نعرف أن سالم أفندى الذى طبقت شهرته القانونية الآفاق الريفية المحدودة يوشك أن يكون فى الظاهر النقيض الكامل للعيسوى ـ وهل يقص علينا قصة أمثال العيسوى إلا نقيضهم ؟ ـ بقناعته بحظه من الحياة ، حتى عندما يلقى هذا الحظ العاثر فى طريقه بامرأة عاقر تحرمه من الأبناء . ولكنه يأبى أن يطلقها ويحاول أن ينتحل لها الأعذار ، بل يوطن نفسه على اعتياد فضائلها البسيطة ، ويتغلب على حظه العاثر معها بالانخراط فى الشراب .

لكن الانخراط فى الشراب فيها مقدم لا على أنه طقس فرح بالحياة وبهجة بها ، ولكن على أنه فعل إحباط ، تصوره القصة بتؤدة وكأنها تقدم لنا مشهداً صامتا بالحركة البطيئة . تتعمد التأكيد فيها على ابتسامة سالم المحبطة المترددة لزوجه الخفية المترعة بأنوثة بازخة تكذب كل دعاواه المعلنة عنها ؛ وتصف لنا مراقبته لها عندما تنحنى وهى تضع الأطباق على المائدة «وقد وضعت يدها لتغطى فتحة الصدر من الروب» (ص ٩٠) ثم تكوره ساكنا إزاء حركة إغفاء الشق المغوى المغناجة . وكأنما لترتد بنا بالتناقض إلى العلاقة المتوترة بين رجال النص ونسوته من جديد إذا كنا قد نسيناها . ثم تتناسى القصة هذه اللفتة الموجزة فى تركيزها على عنة بطلها النفسية والروحية وفى كشفها لفصول تمرغه فى وهادها ، لأن منظور السرد فى هذه القصة هو منظور سالم الذى لا يدرى أنه يوقع نفسه فى أحابيل مغالطاته دون أن يدرى . ولأن هذا المنظور يتيح لنا العودة من جديد إلى النسوة المهيضات اللواتى تعرفنا مآسيهن فى القصص الأولى من الحلقة .

وذات ليلة جاءت اللحظة التى يبدو أنه كان ينتظرها منذ زمن طويل حينما استدعوه إلى المقهى الكبير الذى كان يرقبه من معتزله وهو يشرب وحده فمضى دون تردد . ليدلف إلى عالم كبار التجار السرى ، هؤلاء الذين يحكمون سيطرتهم فى النهار على القرى يتبادلون الكؤوس فى الليل ويقامرون بأكوام هائلة من النقود ، وقد جاءوا به ليكتب لهم عقد بيع منزل خسره أحدهم للآخر على مائدة اللعب . ويرفض سالم أجره ولكنه يقبل دعوتهم له إلى الشراب لأنه يريد أن يسمح له بالالتحاق بهذا العالم السحرى ، عالم أصحاب السلطة الخفية الذين يكرس كل مهاراته القانونية لخدمتهم وتحقيق مآربهم ، ولكنهم أبدا لا يقبلونه حقا بينهم ، وتظل المسافة الفاصلة بينه وبينهم هى نفسها برغم كؤوس الشراب التى يحسوها فى هدوء على مائدة مجاورة ، أو حتى فى المقهى الصغير المجاور ، يحتفظون به

قريبا ، ولكن عن بعد ، وكأنه كلب حراسة قانونى يسبغ القانونية على تصرفاتهم غير المشروعة ، ولكن لا يسمح له أبدا بأن يتجاوز دوره المنوط به أو أن يقترب منهم أكثر من اللازم . فمنذ أن استقدم إلى المقهى وقاطع تاجر الأقمشة زميله الذى أراد أن يحذره من إفشاء ما يدور باقتضاب وثقة «لا تخف ، أنا أعرفه» (ص ٩٢) التى تنطوى صرامتها القاطعة على نوع من الاستعلاء ، وهذا الترفع فى التعامل معه هو قانون العلاقة بينه وبين التجار . فهو هنا ليخدمهم وليس ليخادنهم . حتى صالح نادل المقهى العجوز يعرف مكانه ومكانته ويعامله بالاستعلاء والتجاهل نفسيهما ، وما إن يرتكب هفوته الجسيمة باستبدال اسم الدائن بالمدين ، ويقرعه الدائن المترهل بهدوء قاتل وقد مزق الإيصال وأعطاه إياه ، فقد كان ينتظر تلك اللحظة منذ زمن طويل ليسيطر على المدين ويثأر منه ، وها هى اللحظة تفلت من يديه بسبب هفوة سالم أفندى الجسيمة ، ويدرك سالم أفندى الذى يأخذ أشلاء الإيصال الممزق صاغرا ، وكأنه يتقبل أمر إعدامه ، أن هفوته هى نهايته فيتهاوى أمام الدار دون صوت .

ويردنا موت سالم افندى الإرادى أو انتحاره الصامت على عتبة داره قرب الفجر إلى موت بنت الدغيدى ونسوة الأجولة العائمة وموت كل لحظات التحقق الصغيرة فى عالم هذه الحلقة القصصية المدهشة . لأن قانون الموت الذى أنهى حياة سالم هو القانون الجائر نفسه الذى راحت ضحيته النسوة من قبل والذى رمل «الأرامل» وهدم البيوت ، وكأننا هنا فى حالة سالم أفندى بإزاء نوع خافت من العدالة الشعرية . إنه الموت الذى ينقض على الإنسان ويحرمه من التحقق لأنه ارتكب هفوة صغيرة ، ولكن لا صفح عنها . فأمل سالم أفندى الباقى ، بعد أن انسربت حياته من بين أصابعه دون أن يشعر هو ، البقاء على هامش عالم أصحاب السلطة الساحر هذا ، وكأنه إنسان كافكا «أمام القانون» ، ما إن يتيقن من حرمانه من أمل لقائه تفقد حياته كل معنى . هنا لا تقل كلمة «خد» الصارمة التى يدفع بها الرجل المترهل أشلاء الإيصال الممزق إلى سالم أفندى قسوة ووحشية عن فعل القتل فى «للموت وقت» لأنها أوصدت باب الحياة الباقية أمامه وردته إلى سجن البيت الذى فضل عليه التهاوى بلا صوت أمام عتباته .

(٦) البنية الحلقية واستراتيجياتها النصية :

وتكشف لنا هذه القراءة لنص محمد البساطى عن أن البنية الزمنية لقصص الحلقة القصصية عنده تجعلنا بإزاء عالم مترابط تتتابع جزئياته فى نسق زمنى دال ، وتدور مجموعة من علاقات الجدل الفعالة بين الزمن القصصى والزمن الواقعى فيه . فالقصة الأولى تدور فى الأصيل فتعقبها الثانية فى الفجر ، وتبدأ الثالثة فى الصباح وتستغرق سحابة اليوم كله حتى الليل ، فتعود القصة الرابعة بنا مرة أخرى إلى الفجر وتستمر حتى انبلاج الصبح . فتنطلق القصة الخامسة من الليل وتتزامن معها القصة السادسة من حيث الوقت والمناخ معا ، فإذا جاءت القصة السابعة كان من الطبيعى أن نعود للصباح لتنقلنا أمثولة «الدجاجة» الرمزية إلى المساء ، وتتوغل بنا القصة التاسعة فى الليل لتردنا القصة العاشرة إلى الصباح ، وتختتم القصة الأخيرة الدورة بالليل والموت معا : وهو موت جدير بختام الدورة الزمنية لأنه موت أول رجال النص . ويربط هذا التتابع الزمنى الصارم القصص كلها فى حلقة تتسلسل فيها النصوص فى الزمن بدقة تتابعها نفسها فى الكتاب . وكأننا هنا بإزاء عالم زمنى مترابط تتتابع دوراته فى تلاحق حلزونى تتصاعد فيها الدلالات مع كل دورة . وينطق ترجيع الأصداء بما يثرى الحلقة السابقة باللاحقة ، واللاحقة بالسابقة ، فى حركة الزمن التعاقبية .

وهناك سمة أخرى للبنية الزمنية فى تلك الحلقة القصصية الجميلة ، وهى التزامن والتداخل الزمنى الذى يربط أواصر الحلقات برباط متين برغم التباينات البادية . أى أننا يمكن أن نتصور أن كل هذه القصص ليست متتابعات فى سلسلة من الأحداث المتتالية ، ولكنها متزامنات تدور فى وقت واحد لترسم من خلال تزامنها ذاك شكل اللوحة الأكبر : الواقع الريفى المثقل بكل أنواع القهر والعنف والانحدار ، والمترع فى الآن نفسه بالشهوات الحسية وتفجرات الحياة وسوراتها الجامحة . وهذا التزامن هو المسئول عن تغاير الشخصيات وتكاملها معا . فقد حاولت القراءة النقدية أن توحى بأننا إزاء مجموعة من التجليات المختلفة للمرأة التى يتغير عمرها ، أو يتبدل وضعها الاجتماعى أو التاريخى ، ولكن هذا كله لا يبدل مصيرها الذى يتبدى دائما فى شكل قدر اجتماعى صارم ، يحكم على كل الراغبات فى الحياة بالانحدار والموت . لا فرق هنا بين نسوة

القصة الأولى ، وبنت الدغيدى المقتولة ، وزوجة بائع الجمال المهيضة . ولا فرق بين بطلة «الأرامل» التى ترملت حينما انفجر اللغم فى زوجها وهو يؤدى واجبه لوطن لا يأبه بالذين يضحون من أجله ، وأرملة قصة «الخطأ» التى ترملت قبل أن يموت زوجها بزمن طويل ، أو زوجة «بائع الجمال» التى تعيش الموت وتهدر فرصتها الوحيدة فى الحياة دون أن تعى ذلك . وهذا هو الحال مع رجال النص الذين تتكرر صورتهم وتتنوع أسماؤهم ووظائفهم ولكنهم من المعدن نفسه ومن الطينة الواحدة نفسها . فقد رأينا كيف أن بطل «ابن البلدة» ومستغلها الواحد «العيسوى» يتكاثر ليصبح أكثر من «عيسوى» فى قصة «الخطأ» ، وكيف أن «الحلاق» الضائع يظهر من جديد فى ثياب كاتب المحكمة المحبط ، إذ تتحول عنة الأول الاجتماعية إلى عنة روحية وجسدية فى الثانى . وكيف أن المراقب المرائى فى «البنت تغتسل» هو القاتل فى «وقت للموت» والمراقب لمصير المقتولة فى «الجوال العائم» . هذا التكرار فى الشخصيات لا يستهدف تأكيد نمطية شخصيات الحلقة ، وإنما يتغيا إبراز تناغمها وتماثلها .

إن الذى يجمع هذه الشخصيات كلها هو الفضاء الريفى المشترك ، وتكرار تفاصيل المشهد والنهر الذى لا تخلو منه قصة من القصص ، إذ تتراوح الحركة فى الفضاء من داخل القرية إلى خارجها . ولكن يظل النهر موجودا باعتباره مصدر الحياة فى القرية . منه تنبع وإليه الإياب . ويعيش عند منحناه الجميع من الفلاحين إلى الصيادين إلى عامل الهويس إلى صناع السواقى إلى ريس الكراكة وعمالها إلى بائع الجمال إلى صاحب دكان القماش وشادر الخشب . ووحدة الفضاء الريفى فى عالم هذه الحلقة القصصية الممتعة ليست وحدة جغرافية فحَسْب ، ولكنها وحدة ثقافية واجتماعية . تتعدد فيها اللغات والاهتمامات ، وتتنوع فيها المشاكل والهموم ، ولكن يظل فضاؤها عنصرا من عناصر التجميع لا التفريق بين هذه اللغات والهموم المتباينة . صحيح أن اللغة القصصية واللغة الداخلية للحلقات جميعا واحدة ، لكن هذه اللغة الواحدة ظاهريا تنطوى على مجموعة من اللغات المتعارضة ، لغات النساء اللواتى يعبرن عن أنفسهن من خلال شفرات الإيماء والحركة واللغة التوقيعية التى توشك أن تنحدر من لغة صورهن المرسومة على المعابد والمقابر المصرية القديمة ؛ وهى لغات تعبر عن دلالاتها بالصمت أكثر مما تعبر بالكلام ، وتعبر عن تصوراتها بغياب الفعل أكثر مما تعبر عن نفسها بالفعل نفسه . وفى مقابل هذه اللغات النسائية الحركية الصامتة ، تجد اللغات الرجالية الصاخبة المترعة بالعنف والحركة ، المتسمة بالحدة والانفعال ، المشبعة بالكراهية والرغبة فى الثأر . وينسج التضاد الواضح بين لغات الرجال والنساء مفارقة الحلقة القصصية البنائية ، لأن النساء اللواتى لا نسمع أصواتهن إلا نادرا هن مدار اهتمام القص وأكثر شخصياته إيجابية وإنسانية . أما الرجال الذين ترجع القصص جعجعاتهم ، فإن صورتهم فى الحلقة القصصية تتسم بقدر كبير من السلبية وضيق الأفق . وهذا أمر بالغ الأهمية لقاص رجل يقدم نساءه بهذا الحب والفهم والحساسية التى نفتقدها لدى كثيرات من الكاتبات .

ويتساوق هذا كله مع وحدة الهم العام فى هذه الحلقة القصصية التى تجد أن معقد اهتمامها هو المرأة . فإذا كان الريف هو فضاء هذا العمل الأثير ، فإن المرأة هى همه الأساسى ، والمرأة بأداة التعريف ، وعلى إطلاقها ، هى موضوع هذا الكتاب الأساسى الذى يكرس كل الاستراتيجيات القصصية للتعبير عن فداحة الظلم الذى حاق بها فى واقع الريف المصرى . ويستخدم الذاكرة الداخلية للقصص ، وهى واحدة من الوشائج المجمعة فى هذه الحلقة القصصية إذ تنطوى كل منها على بعض التفاصيل أو الجزئيات التى تردك للأخرى ، وتذكرك ببعض ما دار فيها ، لإرهاف وعى القارىء بشتى تجليات معاناتها ، ومختلف سلبيات وضعها . ألم يبدأ العمل كله بصورة النساء عند منحنى النهر ، وينتهى بتلك المرأة المحبوسة فى بيتها ، وقد سقط زوجها على عتبته بعد أن تخلى عنها وعن نفسه منذ زمن غير قصير ، كما أن منهج التعبير وطبيعة البناء التى تسرى فى جل النصوص ، لا باعتبارنا بإزاء منهج قصاص واحد ، وإنما أكثر من ذلك قليلا ، أى باعتبارنا بإزاء عالم واحد مبنى بالنسق نفسه ، تستخدم كلها لرسم ملامح صورتها بصورة تستثير القارىء لا إلى التعاطف معها فحسب ، فتعاطف الكاتب يسع كل شخصياته ، وإنما إلى فعل شيء لتغيير وضعها الجائر ، وتحريرها من فداحة الظلم الذى حاق بها .

إشارات :

(١) محمد البساطى ، منحنى النهر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ .

(٢) الدكتورة لطيفة الزيات ، محمد البساطى ورواية قصيرة ، (الهلال) ، القاهرة ، عدد سبتمبر ١٩٩٢ .

(٣) راجع M. M. Bakhtin, **The Dialogic Imagination: Four Essays,** trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, (Austin, University of Texas press, 1981), p. 3.

(٤) راجع : Wallace Martin, **Recent Theories of Narrative,** (Ithaca & London, Cornell University press, 1986).

(٥) المرجع السابق ص ، ١٨ ،

(٦) المرجع السابق ، ص ٤٤ .

(٧) راجع : المرجع السابق ، ص ٢٨

(٨) المرجع السابق ص ١٩ .

(٩) ميخائيل باختين ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٤ .

(١٠) المرجع السابق ص ١١ .

(١١) المرجع السابق ، ص ١٢

(١٢) مقتطف شكلوفسكى مأخوذ عن كتاب والاس مارتن المشار إليه ، ص ٤٧ .

(١٣) هناك دراسة متميزة لهذا الجنس الأدبى حاولت إرساء قواعده وتعرف سماته واستقصاء حدود إنجازاته هى : Forrest L. Ingram, **Represntative Short Story Cycles of the Twentieth Century,** (The Hague, (outon, 1971) ويقدم هذا الكتاب عشرات الأمثلة على الحلقات القصصية فى الأدب الغربى ويتتبع مختلف أنواعها وأشكالها سواء منها التى تقترب من الرواية أو تلك التى نشرت مسلسلة ولم تجمع فى كتاب أبدا .

(١٤) فورست إنجرام ؛ المرجع السابق ص ٢١ . Forrest Ingram, op. cit. p. 21.

(١٥) المتحركات mobiles هى.أنواع من الأعمال الفنية النحتية التى برع فيها النحات الأمريكى الشهير ألكسندر كالدر ، تتسم بالتوازن الشاعرى والحركات الرهيفة التى تتناغم فيها الكتل وتتغير العلاقات بينها باستمرار . ومن خلال الطاقة الداخلية للعمل التى تعتمد فى كثير من الأحيان على عناصر الطبيعة مثل الهواء أو الشمس . ولسارتر مقال جميل ومضيىء فى هذا المجال عن متحركات كالدر فى كتابه «مواقف» الجزء الثالث الذى صدرت ترجمته العربية بعنوان جمهورية الصمت ، ترجمة جورج طرابيشى ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٦٥ ، ص ٩١ - ٩٤ .

(١٦) المرجع السابق ص ١٣ .

(١٧) نشر هذا المقال فى مجلة «إبداع» القاهرية عدد فبراير ١٩٨٩ ، ص ١٣ - ١٦ .

(١٨) الدكتورة لطيفة الزيات ، محمد البساطى ورواية قصيرة ، (الهلال) ، القاهرة ، عدد سبتمبر ١٩٩٢ ، ص ١٩٢ .

(١٩) سأكتفى عند الاستشهاد بأى مقتطف من نصوص مجموعة محمد البساطى منحنى النهر بذكر رقم الصفحة وحده ، والمفهوم أنه من المجموعة نفسها .

(٢٠) الدكتورة لطيفة الزيات ، المرجع السابق ، ص ١٨٨ - ١٩٤ .

(٢١) المرجع السابق ، ص ١٨٨ .

عندما تلجأ الرواية للمسرحية

(عن المسرواية)

وليد الخشاب
(مصر)

الحديث عن الرواية لايكتمل إلا بالحديث عن صورها المتطرفة التى تمتزج بالشعر (كما ينظر لها إدوار الخراط مثلاً وكما نجدها عند تلاميذه وغيرهم)، أو التى تمتزج بالمسرح (ونعنى تحديداً المسرواية). ظهرت «المسرواية» بشكل أو بآخر فى الغرب، فى نهاية القرن التاسع عشر، عند هاردى [١] وفلوبير [٢] ثم جويس[٣] فى القرن العشرين، وإن كانت لها إرهاصات سابقة، عند ديدرو [٤] فى القرن الثامن عشر مثلاً. وأصبح من المتعارف عليه أن المسرواية شكل أدبى، تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية وتتواليان، بإخراجهما الطباعى المميز.

لايكاد الأدب العربى يعرف هذا النوع إلا نادراً. ولقد رصدنا حالات تعد على أصابع اليد الواحدة فى مصر، أشهرها (محاكمة إيزيس) [٥] للويس عوض و(بنك القلق) [٦] لتوفيق الحكيم و(نيويورك ٨٠) [٧] ليوسف إدريس.

لقد ورثنا عن الغرب الرواية والمسرحية كما نعرفهما الآن، وكذلك الحال بالنسبة للمسرواية.

ونستطيع أن نزعم أن المسرواية قد ظهرت فى الغرب، أولاً حين لم تكن التقاليد الروائية قد استقرت تماما فى القرن التاسع عشر، ثم حين ظهرت الحاجة لتحطيم القوالب الجامدة فى تصنيف الأنواع الأدبية، كما ظهرت الحاجة لتحطيم قوالب الحياة الاجتماعية والسياسية الراكدة، نتيجة ظهور متغيرات اقتصادية واجتماعية نضجت فى الفترة نفسها، مثل بزوغ نجم الطبقة العاملة واكتمال

الطبقة البورجوازية المواكب لاكتمال الثورة الصناعية الثانية، فى نهاية القرن التاسع عشر.

فبينما وصل الحال ببرونتيير [٨] فى فرنسا مثلاً، إلى تصنيف الأعمال الأدبية على مثال تصنيف الكائنات الداروينى، ظهرت أعمال تخرج على هذه التصنيفات، بتحطيم الحواجز بين الأنواع [٩]، حيث نجد القصيدة النثرية عند بودلير ثم رامبو (وهو تعبير من مقام الهرطقة آنذاك). مزجت هذه القصيدة بين خصائص الشعر من بيان وبديع وبين إيقاع النثر الذى لايلتزم عروضاً. ونجد كذلك المسرواية.

كانت مسرواية فلوبير (غواية القديس أنطونيوس)، إذن، منتهى تراث طويل من الرواية والمسرح، تناسب شكلها المزعج والمتمرد مع الأطروحة التى انعقد حولها العمل، والتى نستشفها مِن خلال تحطيم فلوبير للتصنيف الجامد لتاريخ الأديان والعقائد إلى صالح وطالح، واستكشافه للتفاعل والتأثير المتبادل بينها؛ فاستفاد فلوبير فى عمله من خصائص تقنيات الرواية والمسرحية معاً. ولاشك أن ذلك كان مقصد جويس من إيراده فاصلاً مسرحياً فى روايته (عوليس).

أما فى أدبنا المصرى فاللجوء إلى قالب المسرواية لم يكن وليد تطور طبيعى للظروف؛ فعمر الرواية والمسرحية (بالشكل المتعارف عليه) لم يكن يجاوز السبعين عاماً، عندما نشر الحكيم (بنك القلق). وكانت تقاليدهما قد استقرت بالكاد فى أدبنا. فالأرجح أن ظهور المسرواية فى أدبنا كان راجعاً إما إلى الرغبة فى تقليد الغرب وإما إلى محاولة الإفادة دلالياً من الجمع بين خطابى المسرحية والرواية. وربما كانت هناك رغبة ذاتية عند المؤلف فى محاولة تحطيم قالب الرواية، على منوال ما حدث فى الغرب.

لم تنشر مسرواية (محاكمة إيزيس) للويس عوض إلا فى سبتمبر ١٩٩٢، لكنها كتبت فيما بين ١٩٤٢ و ١٩٤٦، فى زمن معاصر لدعوته الشهيرة «فلنحطم عمود الشعر» فى مقدمة (بلوتولاند) [١٠]. وربما جاز أن نرى فى ذلك محاولة من لويس عوض لتحطيم المواضعات الجامدة فى المسرحية والرواية كما فى الشعر، متأثراً بالتراث الغربى ومنتهياته آنذاك.

أما توفيق الحكيم ، فكثيراً ما قرر أنه آلى على نفسه أن ينقل إلى الأدب العربى قوالب الأدب الغربى[١١]. وهو فى سبيل ذلك يبحث عن زخارف فولكلورية يزين بها عمله، ليغتصب له جذوراً ما فى ثقافتنا . ولا نظنه قد شذَّ عن هذه القاعدة حين كتب مسروايته (بنك القلق)، سيما أنها جاءت فى أخريات حياته الإبداعية (١٩٧٦)، وكان فضلها أساساً هو إثارة الضجة حول هذا النوع الجديد على أدبنا (إذ كان نص عوض مجهولا) وليس قيمة العمل أو القضايا التى أثارها.

بالنسبة ليوسف إدريس، فقد كتب مسروايته (نيويورك ٨٠) عام ١٩٨٠، فى زمن لم تحظ فيه بالاهتمام باعتبارها «مسرواية»، وخاصة أنها جاءت بعد أربع سنوات من نشر (بنك القلق)، وأنه لم يصاحبها شرح نقدى يمهد لها، لامن جانب النقاد ولامن جانب المؤلف، من زاوية نظرية الأنواع. ولابد أنها اعتبرت أقرب للحوارات التى كان يكتبها الحكيم عن عصاه وحماره، وكان يخلط فيها الحوار بالسرد، لكن كان ينظر إليها على أنها ذات طابع صحفى أكثر منه أدبى.

بغض النظر عن الدوافع وراء كتابتها فالمسرواية جديرة بالتأمل من حيث تأثيرها ودلالة انتظام الخطاب فيها. وربما أوضح لنا هذا المنظور سر لجوء بعض كتابنا لهذا القالب. فلاشك أن هناك ما يدفع بالكاتب لأن يستخدم الصيغة المسرحية أو الصيغة السردية، ولاشك أن هناك مايدفع به لأن يمزج بينهما. يعنى هذا أن الكاتب يفترض اختلاف الصيغتين، خاصة من حيث إنتاج الدلالة، لاسيما وأن المسرواية تمزج الحوار بالسرد، فى حين أن الحوار مقبول بوصفه عنصراً داخل الرواية منذ قرون طويلة، ومنذ نشأتها فى الأدب العربى. فما الداعى للتأكيد على الصيغة المسرحية باستخدام إخراج طباعى يضع اسم الشخصية قبل العبارة التى تقولها ويكتب

إرشادات الحركة بخط يختلف عن خط الحوار، إلى جانب السرد؟.

إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا لأول علامة فارقة بين الصيغتين السردية والمسرحية [١٢] :

١ ـ الخطاب

(أ) الراوى

من البديهى أن الفارق الأساسى بين الصيغة السردية والصيغة المسرحية هو الراوى؛ فالسرد فى الرواية يتحمل مسؤوليته راو، بينما لايوجد سرد بالمعنى الحقيقى للكلمة فى المسرحية. فالحكاية يعرضها الراوى أساساً فى الحالة الأولى. أما فى الحالة الثانية، فالحوار بين الشخصيات المختلفة هو الذى يتولى مسؤولية عرض الحكاية.

(ب) سلطة الخطاب

فى الصيغة السردية يكون الراوى وسيطاً بين المؤلف والشخصيات، يتولى نظريا مسؤولية توجيهها وخطابها، وللراوى سلطة تكاد تعادل سلطة المؤلف فى الإطار الخطابى الداخلى للعمل. أما فى الصيغة المسرحية، فيكاد المؤلف يختفى، ولايظهر إلا فى إرشادات الحركة والإخراج، ويصعب تلمسه بوضوح فيما عدا ذلك. عندما نقرأ عملاً روائيا، فنحن نعرف أن المؤلف ينيب الراوى (أو الرواة) عنه فى تحمل مسؤولية الخطاب وصدقه (أو كذبه) وتوجيهه، والتقييم السلبى والإيجابى للأمور. لكن هذه السلطات تتفتت فى العمل المسرحى، وتتحمل كل شخصية مسؤولية خطابها، نتيجة غياب منبر القص الأعلى الموحد: الراوى. تمتلك الصيغة السردية إذن القدرة والسلطة لإصدار أحكام موثقة بالصدق والكذب مثلاً، لأن هذه الأحكام تصدر عن خطاب يتحمله منبر واحد. أما الصيغة المسرحية فلاتملك ذلك على إطلاقه، لأن المنابر/ الشخصيات على المستوى نفسه من السلطة والمصداق، وفيها يحدد الفعل ـ لا الراوى ـ قيمة خطابها ومدى صدقه.

(ج) وسائل الصيغة التقنية

ينتج عن اختلاف طبيعة وعلاقات منابر الخطاب فى الصيغتين اختلافات فى المعنى المنتج، يتبع حدود وسائل إنتاج المعنى فى كل صيغة. فالسرد يمنح إمكان التركيز على خواطر شخصية بعينها بوضعها فى بؤرة الحكاية، بينما لايتوافر ذلك فى المسرحية لغياب الراوى ضامن البؤرة [١٣].

كما يمنح السرد إمكانات زمانية ومكانية هائلة، إذ لاتقيده قيود من حيث مساحة الزمن أو امتداد المكان اللذين يدور فيهما الخطاب أو حولهما، ولا من حيث الانتقال داخلهما، إلى الماضى أو المستقبل، من مكان لمكان، على عكس القيود المادية (الزمانية والمكانية) التى تقيد المسرحية، كطول مدة العرض، وإمكانات الميزانية وتغيير المناظر .. إلخ... إلا إذا لم يقصد المؤلف عرضها على المسرح.

٢ ـ الزمان / المكان

الواقع أن هذه علامة فارقة مهمة بين الصيغتين المسرحية والسردية، فزمان / مكان السرد مزدوج، إذ ينتج تلقائيا عن فعل السرد عالمان: عالم الحاكى (وفيه الراوى) وعالم المحكى (وفيه زمان ومكان الشخصيات) [١٤]، وبالتالى ينتج زمانان ومكانان. ولما كان الحاكى متقدما على المحكى منطقياً، فكثيرا ما ينشأ انطباع وجود السرد فى إطار الزمن الماضى، مهما استخدمت صيغ المضارعة وزمن الحاضر، وذلك لهيمنة وضع حاك يحكى عن شيء المفروض أنه قد حدث فعلاً عند وقوع الحكى.

أما زمان / مكان المسرحية فحاضر مفرد، مهما تغير المكان فى المسرحية فهو محصور فى بؤرة يحيط بها المشاهد، أو يحيط بها مكان العرض (المسرح من حيث هو مبنى، الخشبة، الساحة) وليس ثمة راوٍ يضاف مكانه إلى مكان الأحداث. كما أن الأحداث تقع دوما فى حاضر اتصال المتفرج بالخشبة فقط، (أو بتمثلها على

الورق بالنسبة للقارىء، ما إن يطلع على شكل المسرحية الطباعى) مهما كانت هناك عودات للماضى أو قفزات للمستقبل داخل الحكاية.

مما لاشك فيه أيضاً أن هناك أساساً جوهرياً للتمييز بين الصيغتين المسرحية والسردية، يرتبط بالقابلية المتعارف عليها للنص المسرحى لأن ينتج فى سياق نظام علامات تماثلية (إيقونية) تحيط بعلامات النص اللفظية، أى أن يصاحب النص تمثيل (ممثلون) وحركة ومناظر، فى مساحة محددة كالمسرح، ولو بأن يحول القارىء النص إلى صورة فى ذهنه. بينما لاتلزم المواضعات قارىء الرواية بذلك.

وحسبنا ذلك ما دمنا نستعرض ماسبق بحثاً عن فهم للمسرواية التى هى عمل مطبوع، تتغير طبيعته وجنسه لو عرض على مسرح أو على «شريط».

على ضوء ما تقدم تتضح لنا خصوصية إنتاج الدلالة فى المسرواية. فتلك عملية مركبة تستفيد من إمكانات الدلالة فى صيغتى المسرحية والرواية. وتفسر لنا هذه النظرة استخدام المسرواية فى أدبنا.

فى (محاكمة إيزيس) نلاحظ أن السرد قد افتتح النص واختتمه (ثمانى صفحات فى البداية وصفحة فى النهاية)، بينما معظم النص مكتوب بصيغة مسرحية (عشرون صفحة)، إذ تولى الراوى بسلطته تقديم الشخصيات الإلهية، وأوحى لنا بالحكم سلباً وإيجابا عليها، ثم يتركنا المؤلف لنشاهد صراع الشخصيات فى المسرحية، حيث الحجة تقارع الحجة فى موضوع نسب ابن إيزيس لأوزوريس وألوهيته. ثم يعود لنا بالراوى فى الختام ليكشف لنا فى الخطاب السردى عن مكنون خواطر الشخصيات حيال الحكم ببراءة إيزيس، وليوجه المتلقى بسلطته إلى الشك فى مصداق ودوافع هذا الحكم.

فى (بنك القلق) لتوفيق الحكيم، لايخضع توزيع صيغ الخطاب للاستثمار الدلالى كما عند لويس عوض. بل هو نتيجة هم شكلى بحت. لذلك نجد فصول النص العشرة تنتظم دائماً فى شكل نص سردى، يمثل حوالى نصف الفصل، يتبعه مشهد تمثيلى. وإن كنا نلاحظ أن النص السردى يستغل إمكاناته فينطلق إلى أماكن متعددة ويعرض أحداثاً لايستسيغ الذوق العربى (ولا الرقيب) أن تعرض على المسرح، مثل مشاهد العلاقة الجنسية بين شعبان وفاطمة. كما يظهر الراوى العليم ليخبر القارىء بما يخفى حتى على كثير من الشخصيات ليفهم دوافعها، مما يؤثر على تعاطفه أو عدم تعاطفه معها (مثلما يحدث حين نكتشف خيانة فاطمة لأختها وتكفيرها عن ذلك بتبتلها فى محراب ميرفت ابنة أختها).

أما (نيويورك ٨٠) فتقوم على حوار طويل بين مثقف مصرى وعاهرة أمريكية، ونرى فيها استخداماً دلالياً لصيغ الخطاب. فالحوار يعرض المستوى الظاهر من احتكاك المصرى بالحضارة الغربية، فى واحد من أوجهها القبيحة: سخطه على تبذل المرأة وإباءه فى مواجهة «هجومها». أما السرد فى معظمه فهو تحليل بصيغة وضمير الغائب، لما يدور على المستوى الباطن فى نفس المثقف المصرى الذى يتزلزل كيانه وتهتز قناعاته وقيمه، قبل أن يجتاز الامتحان فى النهاية، ويتمكن من الانتصار على الغواية.

لذلك يظهر السرد غالباً إما لتهيئة الموقف لحوار مواجهة جديد وإما لتضع الحكاية خواطر المصرى فى بؤرتها. ويعبر هذا التوازى، بين خطاب «هو» المسرحى والخطاب السردى الذى يشغل «هو» بؤرته، عن توتر الشخصية. فبينما يؤكد رفضه الانزلاق للإغراء الجسدى والحضارى الغربى - من خلال خطاب على المستوى نفسه من سلطة خطاب الغانية - يبرز حيرته واستعداده للاستسلام للغواية، عبر خطاب له سلطة أعلى، لأنه يصدر عن منبر الراوى.

كما يزيد من التعبير عن التوتر صراع الزمان المكان فى الصيغتين. فزمن الحاضر المسرحى يتوتر مع زمن الماضى للسرد/ التحليل، وسجن المكان والشخصية

الأخرى (العاهرة) يتوتر إزاء الخروج لأماكن أخرى بالسرد، بالإضافة إلى قوة صورة السجن لتصور القارىء للشخصيتين حبيستى الحجرة مثلاً وتوترها مع خروج السرد عن هذا السجن إلى أعماق خواطر المصرى.

كما أسلفنا، لم تتأسس المسرواية شكلا أو نوعا مستقلاً بذاته فى الغرب ولا فى الأدب المصرى. وإذا كانت قد ظهرت تبعاً لظروف موضوعية فى الغرب (١٥)، فإننا نرى أن هذه الظروف قد نضجت فى مصر، لتظهر حاجة ملحة لمزج المسرح بالرواية. بينما ظهر المزج بين الشعر والقصة فى «القصة القصيدة» كما يسميها إدوار الخراط مثلا، ربما لقدم (وهرم؟) الشعر فى ثقافتنا.

لكن ذلك لم يمنع البعض من استنبات المسرواية فى أدبنا كما استنبتت تقنيات عديدة فى الرواية، كتيار الوعى والمونولوج الداخلى وتعدد الرواة وتقنيات السينما. فإن كان عوض وإدريس قد وظفا اجتماع تقنيات المسرحية والرواية بما يخدم الدلالة فى نصيهما، فإننا نظن أن الحكيم لم يكن يسعى لغير نقل «تحفة» جديدة عن الغرب، كما فعل فى ما أسماه «التراجيديا الإسلامية» ثم «مسرح اللامعقول».

ربما لم يحن الوقت بعد لميلاد طبيعى للمسرواية. لكن لاشك أن ثراء هذا القالب لم يتم استثماره كما ينبغى فى أدبنا. فبينما تعد بعض أشهر مسروايات الغرب من عيون أعمال كتابها («غواية القديس أنطونيوس» لفلوبير و«عوليس» لجويس، مثلاً)، نجد المسرواية فى أدبنا علماً على أقل أعمال أصحابها أهمية، ربما لأن زمن ميلاد حقيقى لمسرواية ناضجة لم يحن بعد.

الهوامش :

(١) انظر : Th. Hardy **The Dynasts.**

(٢) انظر : G. Flaubert **La tentation de St Antoine.**

(٣) انظر : J. Joyce **Ulysse.**

(٤) انظر : D. Diderot **Jacques le Fataliste.**

(٥) لويس عوض، **محاكمة إيزيس**، مجلة القاهرة العدد ١١٨، سبتمبر ١٩٩٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ص ص ١٥٥ ـ ١٨٥.

(٦) توفيق الحكيم، **بنك القلق**، القاهرة، دار المعارف . بدون تاريخ، ط ـ ١.

(٧) يوسف إدريس، **نيويورك ٨٠**، الأعمال الكاملة، الروايات، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ١٩٨٧، ط ١ ، ص ص ٥ ــ ٥٩.

(٨) انظر الفصل المكتوب عن نظرية الارتقاء فى تاريخ الأدب فى Brunetiére, **Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française,** Hachette 1899.

(٩) سبق ذلك تحطيم الحواجز داخل النوع الواحد، مثل الفصل الحاسم بين الجد والهزل فى المسرح، كما حطم الرومانسيون قيوداً ومواضعات كثيرة، فى المسرح مثلاً.

(١٠) لويس عوض، **بلوتولاند**، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٢، ١٩٨٨.

(١١) انظر : توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، القاهرة، مكتبة الآداب، ط ١، ١٩٤٩، حيث يتحدث فى المقدمة عن رغبته فى كتابة تراجيديا إسلامية من خلال مسرحيته **أهل الكهف**. ومقدمة **يا طالع الشجرة** ١٩٦٢ وخاتمة **الطعام لكل فم** ١٩٦٣ للناشر نفسه، حيث يتحدث عن نقل العبث لأدبنا العربى تحت اسم اللامعقول، ثم مقدمة **قالبنا المسرحي** ١٩٦٩، حيث يتحدث عن كتابة مسرحية بأسلوب الحاكى الشعبى، ثم يحكى مأساة أجاممنون بهذا الأسلوب. والأمثلة كثيرة فى مقدماته وأحاديثه.

(١٢) تشكل الإجابة عن هذا السؤال عماد رسالة كاتب السطور المسجلة لنيل الماجستير فى يوليو ١٩٨٨ بجامعة القاهرة عن **الأشكال الروائية والمسرحية فى چين يونسكو**. والأطروحات التالية قابلة للمناقشة فى جميع تفاصيلها. إنما نعرضها باعتبارها خلاصة البحث الذى لم ينشر بعد.

(١٣) يوضح جيرار جينيت فى **خطاب القص الجديد** **Nouveau discours du récit** ١٩٨٣ أن القص récit لا الراوى هو الذى يضع الشخصية فى بؤرة الاهتمام. لكن القص لايوجد إلا بوجود منتجه: الراوى.

(١٤) انظر : جيرار جينيت **Figures 111** ١٩٧٢، حيث يطور مصطلحات تودوروف التى نستخدمها.

(١٥) انظر : جاكلين ڤيسڤاناثان ، **Spectacles de L'esprit, Flaubert, Hardy, Joyce** ، مجلة **Poétique, 75** باريس، ١٩٨٨ ص ص ٣٧٣ ــ ٣٩١.

مكـــونات الســـــرد الفانتــاستيكــى*

شعيب حليفى

(المغرب)

يشكل الخطاب فى الفانتاستيك عمقا استراتيجيا ومقياسا يؤسس للبنية السردية شروطها ومكوناتها؛ حيث يؤسس هذا الفصل واجهة ثانية تكمل الواجهة الأولى، من خلال الخطاب فى الفانتاستيك، وأدواته المتلاحمة فى نسيج عام يفتح الحديث عن العجائبى الموسوم بسمات وخصائص محددة.

فمكونات الخطاب الفانتاستيكى هى المكونات نفسها للخطاب الروائى عامة. لكن الشىء النوعى الذى نبحث فيه هو تشكيلات الفانتاستيك وسماته لإبراز وضعياته المختلفة وكيفية اشتغاله و تفاعله مع باقى العناصر.

فالتيمة هى صفة للتشكيل الروائى الفانتاستيكى أو سردية التعجيب على سردية اليومى، والنفسى، وغيرهما.

فالحدث فى الرواية الفانتاستيكية يوجد وسط بنية سردية، تتكون من سارد يتأطر بسمات معينة ووظائف توجه الحدث، وتطبعه بطابعها الخاص والنوعى، ثم الشخوص وأبعادها فى تفجيره وإعطائه تأويلات متعدده وأنفاس متباينة تصب فى شرايين تضفى على الحكى مميزات نوعية، بدءا من كرونوتوب يتجاوز الثنائية التقليدية، ويرتبط بالسرد والوصف، ومدى انفلاتهما عن الرؤية الكلاسيكية، وتماسها مع أسلاك تتشابك فيها

* جزء من بحث موسع ينشر قريباً فى القاهرة .

الدلالة بالتصور الذى ساهم فى بعث الحيرة، ذلك أن الكرونوتوب الفانتاستيكى يدمر التصور القديم لهذه الوحدة، ويحقق رؤية جديدة ذات خصوصيات متميزة.

وإذا كان الحدث ـ بتعبير مايك بال Bal [1] ـ هو المرور من حالة إلى أخرى، مرتبطا بالقصة والحكاية ارتباطا نوعيا، فإنه فى الرواية الفانتاستيكية يتخذ أشكالا متميزة تجعل من الحدث الفانتاستيكى عنصرا دلاليا يتراص جوار العناصر والمكونات الأخرى، فيعمل على التموضع بشكل يزاوج بين الغموض والوضوح، ثم يرقى من «الحدثية» إلى الصورة بكثافة مقولها، وافتراقها من الواقع فى تحولاته، والمخيلة باستيهاماتها، وحساسيتها، تجاه تلك التحولات.

إن هذا الحدث يتقاطع مع أنواع أخرى، إنْ على مستوى التكوين، أو على مستوى توليدها لانفعال الدهشة التى يمكن استشفافها انطلاقا من الأعمال الروائية العربية فى أربعة أنماط مفتوحة تتناص فيما بينها، كما يمكن لحدثين أو أكثر أن يتواجدا داخل عمل روائى واحد:

أ ـ سردية التاريخى:

وتستمد هذه الصورة مرجعيتها من أحداث سابقة قد انتهت فعلياً، مثلما تلجأ إلى ذلك السينما، والروايات البوليسية، فى استغلالهما لملفات تاريخية، أو الرواية الحديثة، وعودتها «المحسوبة»، والمؤدلجة، إلى التاريخ.

ب ـ سردية اليومى:

وهو الذى يعتمد فى مرجعيته على الواقع العيانى، مع بعض التعديلات التى تؤجج البناء الدرامى (يوسف القعيد، نجيب محفوظ، وغيرهما)، من تفاصيل صغيرة وهامشية ولكن تراكمها يظهر مدى قوتها وفاعليتها.

جـ ـ سردية الطابو:

والمتعلق برصد اللحظات السياسية فى تاريخ المجتمع، مقتربا، فى ذلك ، من المباشرة والتقريرية، لكن موهبة المبدع تستطيع مجاوزة الحدث السياسى من خلال تطعيمه ببوارق من المتخيل، مثلما فعل فاضل العزاوى فى (مخلوقاته...)و(القلعة الخامسة)، ومنيف فى (شرق المتوسط)، وحيدر حيدر فى (نشيد الموت) ومجيد طوبيا فى (تغريبة بنى حتحوت).

د ـ سردية التعجيب:

وهو حدث يستطيع أن يمتص الأسطورى والفولكلورى، والرمزى والشعرى. ومن خلال التمحيص والتدقيق سنجد أن الحدود بين تنوع الحدث وتمفصلاته هى حدود وهمية، وإجرائية وقتية، نظرا للتداخلات المستمرة، والمؤكدة لأحداث لا تستوعبها الأسماء سالفة الذكر. لذا، فإن تسمية الحدث الفانتاستيكى هى إجراء منهجى للتخطيط ولتلافى الخلط التشكيلى فى تنوع الأحداث ومستوياتها المتراكبة، ذلك أن «العجائبى هو عرف فى الحكايات، يمتح من التقاليد الشفوية والفلكلور» [2]، كما تلجأ إلى ذلك الروايات الأخرى، لكن من رؤية مغايرة، وبدرجات متفاوتة. فالحدث الفانتاستيكى يبحث عن تنويعات عدة، تختلف مصادرها وطرق معالجتها، تلتقى حول «لا مألوفية» الحدث، وفوق طبيعته.

فى (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة) [3] ليحيى الطاهر عبد الله يتمحور الحدث حول الرجل المخمور الذى ينبئنا الراوى بأنه « إسكافى المودة »، بمتاعبه مع الدركى، وكيف سلمه لسانه، ثم تحوّله إلى خروف طيع بعدما استعان بشيطانه، وكذلك الدركى الذى :

«رأى، وهو فى تجواله رجلاً، فما كان من الرجل الذى رأى أن الدركى رآه إلا أن ولى فرارا. وهكذا لم يجد الدركى مفرا من الجرى خلفه.وكان الرجل ينزع أعضاء جسمه عضوا عضوا ويرمى بها على قارعة الطريق حتى

يكف الدركى عن ملاحقته وفى النهاية لم يجد الرجل مخرجا ـ غير أن يستقيم على ساقيه ويتحول إلى شجرة» (٤).

تشكل هذه الأحداث العمود الفقرى للنص الروائى المستند فى ذلك على تفسير عقلى، وآخر فوق طبيعى، يزاوج بين الهذيان والاستيهامات الذاتية نتيجة تناول الشخصية المبأرة للخمر . وفى هذا الإطار فإن أحداث رواية (أرواح هندسية) لسليم بركات هى وقائع فانتاستيكية سواء الحدث الرئيسى أو الأحداث المدرجة، فالرواة الخمسة،لا مرئيون وموكولون بـ «أ ـ دهر» الذى اختفى أربعة أيام منذ انهيار عمارة أبى كير فى المرآة، ثم حكايات جد «أ ـ دهر» الذى كان يبحث عن حفيده قبل ولادته بأربعين عاما، وأيضا الموتى الذين يأتون للتنزه بكراسيهم ، وغير ذلك من اللوحات العجائبية التى تشبه لوحات رواية (الريش) الفانتاستيكية التى ، بدورها، تساوق تصورا للواقع، تتفاعل بداخله تذكرات تنسج علائقها من المخيلة المحقونة برعب عميق، يفرز الاستيهام والحلم والترسبات، ثم تنضيدها بشكل يتجاوب والفضاء الذى تجرى فيه.

كما أن أحداث (طرف من خبر الآخرة)لعبد الحكيم قاسم ، و(عرس بغل) للطاهر وطار، تعمد إلى استغلال المفعول الخارجى فى حفز التصور الفانتاستيكى، وذلك بتصوير أجواء القبر، ويوم الحساب والنشور، كشىء غيبى واستقبالى. أما (أبواب المدينة) و (وقائع حارة الزعفرانى) لجمال الغيطانى، فإنهما تلتقيان حول غرائبية المكان وشخوصه، وأزمنته، وهى مكونات تلتف بشكل جدلى حول حدث تعجيبى مثل الطلسم والشيخ عطية ثم الحارة فى (وقائع حارة الزعفرانى)، وهى كلها عناصر ساهم «الطلسم» فى بنائها العجائبى وتوليدها للدهشة والحيرة.

من هذا المنظور، فإن الرواية الفانتاستيكية تتضمن حدثا/نواة يرسم الفانتاستيك، كما يتقصد المبالغة لإثارة الرعب والتردد منصبا فى ذلك على الشخوص (عواد ـ أ. دهر ـ الرسام ـ الخمسة اللامرئيون ـ مم آزاد ـ دينو ـ الجد ـ الحفيد ـ الشيخ عطية ـ الرجل الغريب ـ المخمور، إسكافى المودة ـ الحاج كيان...) مثلما ينصب على المكان (المقبرة ، عمارة أبى كير، المرآة، قبرص المدينة، الغريبة، ماها باد، حارة الزعفرانى، القرية...)، وفى كل هذا مزاوجة للحدث، وهى عملية لتأكيد الفانتاستيك ، أفرزها الاحتكام إلى النصوص الروائية ، لاستكناه هوية الحدث ، وإدراك تفاعلاته المتنوعة.

إن دراسة الخطاب فى الفانتاستيك تسعى إلى إبراز الأسلاك المكونة لنسيج هذا الخطاب، والمؤسسة للبنية السردية بكافة مقوماتها التى تفرض أسئلة تؤدى إلى البحث عن حدود هذا الخطاب، ومكوناته داخل هذه المحكيات، ومدى إسهامها فى تأسيس خطاب الفانتاستيك من زاوية ديناميتها وفاعليتها، احتكاما إلى النصوص الروائية العربية.

أولا: السرد/الوصف:

إذا كان السرد هو علم يبحث عن تشكيل نظرية النصوص السردية، فإن الحديث عنه داخل الرواية الفانتاستيكية يفضى إلى طرق جد معقدة تجعل السرد يطرح العديد من الأسئلة التى تخص علاقاته العمودية والأفقية، خصوصا علاقاته بالوصف، وفاعليتها داخل المحكى الروائى العربى، حيث تنوعت الطرائق التى اقترنت بالتجريب ، والبحث عن منافذ جديدة تستنطق الأبعاد الغافية للمصائر والأشياء داخل النصوص الروائية.

إن السرد والوصف فى المحكى الفانتاستيكى شكّلا فضاء خصبا للتفاعل والعمل على تبئير التعجيب، ومداه بتقنيات صارمة لها مميزاتها وخصائصها. وللضرورة المنهجية سنفصل الحديث بين الوصف والسرد، حتى تتبين حدود كل واحد منهما داخل المحكى الفانتاستيكى، وتتضح مكوناته ، وبالتالى تكون الإجابة

واضحة عن سؤال كيفية تمظهر السرد والوصف داخل الخطاب الفانتاستيكى؟ هل هناك تمايزات فى تنوع الخطابات الروائية؟ وما التقنيات الجديدة التى يتوسلها السرد الفانتاستيكى؟

إن الأسئلة التى يطرحها الخطاب فى الفانتاستيك متعددة ومعقدة، وأحيانا ملغومة، نظرا للاختلاف النوعى لهذا الجنس، وما يطرحه هذا الاختلاف من ابتداع لبلاغة جديدة فى الكتابة، تتماس مع أسماء واين بوث Both بـ «بلاغة التخييل» فى معناها الموسع المشتمل على مجموع التقنيات المستعملة من طرف السارد ـ أو المؤلف ـ حتى يفرض على المتلقى العالم المتخيل. وهذا العالم يستعمل فى الأغلب جذور التخييل كى «تبرز مثل واقع (قائم)، وتجربة كابوسية معيشية يتوجه بها النص المتلقى، فتطرح مسألة المُمكن، والتأكيد على ضرورة تصديق الحكاية» [٥]، وهى لعبة مفارقة يلجأ إليها المؤلف باتباعه منحى سرديا خاصا تتحدد خصاله باعتبارات جعل المتلقى يصدق تلك الأحداث فوق الطبيعية وتمثل معناها الفلسفى وتأملاتها المتعلقة بقضايا وجودية، وهى مهمة صعبة تتطلب خصائص سردية مغايرة لما هو مألوف فى بعض المناحى، والسرد فى المحكى الفانتاستيكى بدوره:

«لا يقدر على تأسيس كيانه دون وصف، غير أن هذه التبعية لا تمنعه من أن يقوم، باستمرار، بالدور الأول. فليس الوصف فى واقع الحال سوى خادم لازم للسرد، وفوق ذلك فهو خاضع باستمرار. إذ هناك أجناس سردية.. يمكن للوصف ضمنها أن يحتل حيزا جد كبير» [٦]،

فالسرد يتكون من قطبى القصة والحكاية لإنتاج مفارقات زمنية وترتيب معين يطبع الرواية ويفتحها على أسئلة محددة. كيف يصبح النص الفانتاستيكى نصاً سردياً؟ وما المميزات السردية فى النص؟ إن السرد الفانتاستيكى يشكل علامة لها سماتها تجعل من الرواية لعبة ـ كما يقول فرويد ـ السارد فيها يقوم بنشر علامات متعددة، كرونولوجية مدعومة ومكسرة باسترجاعات واستباقات، وتقنيات زمنية أخرى.

هذه الأحداث العجائبية تجيء سابقة ـ فى إطار ثنائية القصة، الحكاية ـ لزمن السرد، كما يمكن أن تتزامن مع أحداث لاحقة/متقدمة، مثلما هو الأمر فى روايات الخيال العلمى. أما الخطاب الفانتاستيكى فإن السرد فيه يحقق أنماطا أربعة:

النمط الأول: السرد اللاحق Narration Ultérieure

فى هذا النمط الأول يتموضع السارد فى موقع يمكنه من عرضْ أحداث فوق طبيعية، ما دام الحكى الفانتاستيكى هو أدب الماضى، كما يقول روجى كايوا [٧]، وهو ما كان بورخيس Borges يدعو إليه، مثلما دعى إلى ذلك لوفكرافت H . P. Lovecraft†، من قبله بقليل، أو باقى الكتاب الفانتاستيكيين، ومرد هذا أن سرد رواية فانتاستيكية فى الماضى يعطى الأمان للمتلقى، ويوهمه بأن هذه الأحداث العجائبية قد انتهت، فالماضى يمنح حرية ابتداع صور غرائبية بتضخيمها، وأيضا فى روايات الخيال العلمى التى تتبنى على رؤية مستقبلية، يمكن أن يتم تزاوج بين العلم والمتخيل.

فى (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) يبتعد جمال الغيطانى عن اللحظة التى يكتب فيها بألف سنة حتى يتمكن من قول أشياء غريبة، وبضمير الغائب، مثلما هو الشأن فى (أبواب المدينة)، حيث يتم الحديث عن الماضي الذي لم يحدد، وفى (دوائر عدم الإمكان)، عواد الراوى يحكى أحداثا سابقة، لا يزال مفعولها ملتهبا فى ذاكرته.

إن السرد اللاحق، المهتم بحكى أحداث ماضية، سواء فى الزمن البعيد أو الزمن القريب، هو المهيمن فى الخطاب الفانتاستيكى، والمعتمد فى أغلب هذه المحكيات

التى تدخل فى إطار التجريب الروائى مشفوعا بتقنيات تكسر إطلاقية الماضى، وتنوعه على الحاضر والمستقبل؛ فالسرد فى الماضى العجائبى هو صورة منعكسة عن الراهن المقعر بتناقضاته، ذلك أن « الفانتاستيك يلعب على التناقض بين قطبى التجذر فى الواقع، وجاذبية التيه الذى يولد بلعبه مع اللغة »[٨]، الشىء الذى يعطى للمؤلف قول الماضى السحيق، أو القريب، حتى يتسنى للرواية أن تكون جديرة بالثقة. والماضى هو منطقة جاذبية التيه، وانصهار العقلى باللاعقلى فى إطار رؤية تتأسس وسط هذا النسيج العجائبى، إذ إن بلاغة التخييل الفانتاستيكى تحكم قول الأشياء، بإيهام وتقنيات سردية لأحداث فى الماضى، تتغيا تمرير الواقع فى راهنيته بطريقة أخرى، فـ «النصوص التى تبتعد عن الواقع اليومى تفقد من قوتها الفانتاستيكية»[٩]، كما تهدف إلى تأسيس مخيلة مفتوحة على الداخل المظلم، بالقدر الذى هى مفتوحة فيه على الخارج، الأكثر قتامة، ولعل مقاربة أولى لـ (أرواح هندسية) من حيث هى مقول فانتاستيكى، تكشف أن القول بالسرد اللاحق هو أيضا إيهام إجرائى لاستكمال أحد مكونات هذا الخطاب.

إن التداخل والإيهام بمقصدية شىء آخر هو لعبة سردية تتابع ضمن عناصر الجدة التى تساهم فى إغناء طرائق القول الأدبى.

النمط الثانى: السرد المتقدم

Narration Antérieure

وهو نوع يملأ الحيز الروائى بإخبارات تفيد الوقوع فى المستقبل الذى يدخل فى باب الغيب والمحجوب، فيكون الروائى بهذا النوع قد دخل عالما من المفروض أنه مستعص، لكن طرائق السرد الاستباقى هذه لا ترد فى الحكى الفانتاستيكى بشكل إطلاقى ـ كما هو الشأن فى العديد من روايات الخيال العلمى، وإنما تجىء تنويعاً سردياً تستريح عليه الأزمنة الأخرى، وأيضا لتبديد بعض الغموض الناتج عن الحيرة والدهشة من تلك الأحداث ـ الذى تلزمه من حين لآخر تفسيرات معينة تأتى على شكل استباقات تشد المتلقى، مثلما لجأ إلى ذلك سارد (هاته عاليا : هات النفير على آخره) الذى افتتح الحكى بهذا النمط، عن طريق التلخيص المكثف لأحداث ستقع فى المستقبل، وهو امتداد لما انتهت به (الجندب الحديدى).

النمط الثالث: السرد المتزامن

Narration Simultanée

هذا النوع الثالث من السرد يلجأ إليه الخطاب الفانتاستيكى قصد الإيهام بتزامنية الأحداث، كما هو الأمر فى (طرف من خبر الآخرة) وفى (أرواح هندسية) و(الريش)، حيث تبدو الأحداث وعملية السرد كأنهما عمليتان متزامنتان. إن عنصر الإيهام هو خاصية تحكم هذا التزامن، بقصد الرفع من حدة التوتر لدى المتلقى، لاستيلاد الإدهاش والحيرة.

النمط الرابع: السرد المدرج (المتخيل)

Narration Intercalée†

يقوم السرد المدرج مع السرد اللاحق على خلق نواة سردية واحدة تسرق التنويع إلى مدارات تجريبية، تخصب الحكى، وتعطى للتصور وضوحا وجلاء يعكس ما يريد النص قوله. ولعل (وقائع حارة الزعفرانى) تحفل بهذا (مثلما تحفل كتابات الغيطانى عامة) من خلال بيانات، وبلاغات، وتقارير، ونداءات، ورسائل حسن أنور الذهنية، الشاذة، ومقالاته الافتتاحية التى كان يكتبها باستيهام كبير فى مخيلته المنهرقة [١٠]، وتعددية الخطابات بين الشخوص فى الحارة؛ كل هذه الأشكال السردية تتأطر ضمن السرد المدرج الذى يساهم فى منح المحكى الفانتاستيكى سلطة الإيهام الفنى بواقعية الأشياء.

ففي الفصل الخامس من (أرواح هندسية) يوضح المؤلف هذه المسألة بدقة متناهية من خلال رسالة أ . دهر[11] متناوبة مع أحداث آنية يتسلم بعدها الخمسة اللامرئيون مهمة السرد من جديد ، فالفصل هذا يجمع ـ فى تزامن ـ بين السرد المدرج واللاحق بطريقة فنية تمزج الفانتاستيك بالسخرية والعبث ، من واقع بات من فرط اختلاله طبيعيا . وتمزج (الريش) ، فى فصلها الثالث من الجزء الأول [12] ، بين «م آزاد» والأب ، بين ماهو واقعي وما هو متخيل من رحلة مزعومة ، ورسائل تتزامن مع أحداث باسترجاعات واستباقات ، تتكرر فى الفصول الأخرى بدرجات متفاوتة.

وعلى مستوى السرد أيضا تطفو مستويات أخرى يولدها التجريب واختلاف الطرائق فى تجسيد القول ويمكن أن تستشف فى العديد من الأعمال الروائية ، هو ما أسماه جينيت بـ « السرد الابتدائى ـ الأولى » من جهة ، ثم السرد الذى يأتى من الدرجة الثانية من جهة أخرى . ولهذين المستويين علاقة متلاحمة ؛ حيث يتداخلان فى نسيج متكامل ؛ فالأول لا يعرف إلا بالثانى، فى حين يتولد هذا الأخير عن الأول . يبرز السرد الابتدائى بجلاء فى (طرف من خبر الآخرة) من خلال إخبارات الراوى عن الحفيد وإقامته فى بيت جده العجائبى ، وهى تمثل سردا ابتدائيا . لكن الراوى ، بحيلة فانتاستيكية ، يجعل ذاكرة الحفيد تفجر الغامض ، غير المألوف ، فينبجس السرد من الدرجة الثانية الذى يمثله حديث الميت والملكين (ناكر ونكير) [13] .

كما يمثل السرد من الدرجة الثانية فى هذا المحكى بؤرة الفانتاستيك ، وهو ما يؤكد أن تبادل المواقع بين نوعى السرد ، الابتدائى ، هو الرئيسى الذى تفتتح به الرواية ، ومنه تنطلق قبل أن تعطى الكلمة للشخوص المشاركة ، فيسمى حديثها سردا ثانيا .

وحيال ما سبق ، حيث السعى قائم على استخراج جوهر العلاقة الرابطة بين هذين المستويين ، فإن هناك وظيفتين تعملان بدرجات متفاوتة فى الخطاب الفانتاستيكى :

١ - وظيفة ذات علاقة تفسيرية

Fonction Explicative

ذلك أن هذه الوظيفة تحيل إلى القول بالوظيفة السببية المباشرة بين أحداث السرد الابتدائى وأحداث السرد الثانى ، وهذا الأخير يؤدى وظيفة تفسيرية وتأويلية تنفى بعض الغموض فى السرد الابتدائى . ففى (وقائع حارة الزعفرانى) هناك تعددية فى الشخوص ، حيث يختلف تفكيرها وإفرازها لهذا التباين تعبيراً لغوياً يعطى وظيفة تفسيرية متعددة بدورها ، ذلك أنه إذا كان الرواى قد أكد وجود طلسم يشل القوة الجنسية لأهل الحارة ، دونما إعطاء تفسير لذلك ، فإنه كان يلجأ إلى السرد الثانى ليعطى تأويلات ـ على ألسنة الشخوص ـ تجسد اختلافهم . كما أن باختين قد لامس بشكل أو بآخر هذه المسألة فى معرض حديثه عن التعددية اللغوية وأهميتها فى خلق حوارية ، وهذه التعددية هى التى يفصل فيها جينيت Genette من خلال راو يمثل السرد الابتدائى وشخوص هم فى خانة السرد الثانوى : وهؤلاء الشخوص هم الذين يؤدون وظيفة تفسيرية للسرد الابتدائى ، وهم يختلفون بدورهم فى درجات القرب من والبعد عن ما هو أساسى وما هو ثانوى . والمحكى الفانتاستيكى يحقق هذا المستوى بامتياز ، لأنه يعمل على هذه الوظيفة التى تشكل ـ حسب جينيت ـ الوظيفة اللاتفسيرية ، من حيث هى مكون من مكونات الخطاب . ففى (أرواح هندسية) يمثل السرد الابتدائى الخمسة اللامرئيون ، «أ . دهر» ، الاختفاء لأربعة أيام فى المرآة . لكن حديث الرسام صديق أ . دهر ، وجاراته فى العمارة ، أو جده الطالع من أربعين سنة قبلية : كلها أصوات تخفف من « التفسير الجهم » للأشياء (والتخفيف بدوره يمثل هنا تأويلاً) ، وتحاول إعطاء

تفسيرات ليست مباشرة ولكن استكناهها لا يتم إلا بانتهاء الرواية . فأحداث السرد الابتدائى وهى أحداث فوق طبيعية تحايثها أحداث السرد الثانى، وهى أحداث فوق طبيعية بدورها :

« ـ نعم ، حين غادرنا ـ نحن الخمسة اللامرئيين ـ « أ . دهر » كان يشرح لصديقه كيف هربت المرأة التى رسمها له صديقه من داخل اللوحة ، وإذا عدنا مع الفجر ألفناه محاججا صاحبه ، فى مرح صاحب حول سبع سنين استغرقتها خطبة الرجل ذى الشعر الخفيف فى صالة السينما »(١٤) .

إن الأحداث الثانية التى لا تخرج عن صميم أحداث السرد الابتدائى تقدم لتفسير الأشياء فى عبثيتها بشكل دقيق لا مباشر وإعطاء دفعة جديدة للسرد الأول ، كى يتحدد أكثر وتكون منافذه مشرعة على المتخيل بحرية فادحة . هذه السردية بين الوجه الأول والثانى تنتعش فى الفانتاستيك كما انتعشت فى المحكى العجائبى القديم ، من ثمة نرى تسميتها ، بعد الاحتكام إلى النصوص الروائية ، بعلاقة الانسجام Cohérence ، لأن العلاقة بين السرد الابتدائى والسرد الثانوى ترقى فى الفانتاستيك من علاقة تفسير إلى البحث عن الانسجام ، أو الإيهام بهذا الانسجام فى وصف عالم مفكك ، بعلاقات أكثر تفككا ، لا تربطها غير « وقائع غريبة » . لهذا فإن عنصر الانسجام سيقود بدوره إلى عنصر آخر يسنده ويتكامل معه .

٢ - علاقة تيماتية:

Relation Thématique

إن العلاقة الأولى ، المتفرعة عن نوعى السرد ، هى علاقة تقوم بوظيفة تفسيرية تقوم على الانسجام دون التخفيف من صدامية الحدث ومفارقته ، حيث أحداث السرد الثانى محتفظة باستمرارية زمكانية ، الأحداث فيها قريبة جدا ومترابطة ، بينما العلاقة الثانية علاقة تيماتية تفتقد تلك الاستمرارية الزمكانية بين السرد الأول والثانى لتؤسس بديلا عن هذا ، يقوم على التباين أو التجانس . فأحداث السرد الابتدائى تختلف عن أحداث السرد الثانى التى تجىء محايثة لتعطى رؤية مختلفة وأكثر عمقا للأحداث الابتدائية ، فتهيىء جوانب الحدث البؤرى ، إنْ بأحداث قريبة أو بعيدة تتساوق والحدث الأول كى تنسج عليه حكايات تمدده وتشحذ مداه بما يعطيه نفسا للاستمرارية .

ففى (أرواح هندسية) كما فى (الريش) ، أو باقى المحكيات الفانتاستيكية ، هناك ثراء من التضمينات التى تأتى لتعطى توازنا للسرد الابتدائى قصد تضخيمه وتعزيز فوق طبيعيته . وأهمية هذه العلاقة تكمن فى أنها ذات دلالة صلبة ، فعن طريقها يتم تعضيد الفانتاستيك ومنحه أبعادا إيحائية عدة ، كضرورة الوظيفة التفسيرية ، وكلتاهما تعطى للسرد الفانتاستيكى بعده الحقيقى ، المؤسس لخطاب تجريبى قادر على التقاط كيان الشىء وظلاله المتباينة والمتجانسة فى آن ، وهو لا يكتفى بهذا ، بل هناك تنويعات متعددة ليس تعددها شكليا فقط ، بل إنه يساهم فى إنتاج رؤى أدق وأكثر فعالية تمنح الخطاب بعده الفلسفى والإيديولوجى ، وتخصب فيه التجريب والطرائق الجديدة فى الكتابة الروائية، شأن أعمال سليم بركات التى تبلغ درجة عالية من التجريب ، وشأن أعمال روائيين آخرين يستخدمون تقنيات سردية دقيقة كالحدث والإلحاق والإضافة والإبدال(١٥) . فالحذف يظهر عندما يلغى « الترهين المسرود » الفضاء الداخلى، ويستوعب الخارج سلوك الشخوص ، كما « نستطيع أن نتحدث (فى السرد) عن حذف كلى عندما يكون السبب شيئا مجهولا من المؤلف ، وهو مثال بعض المحكيات الفانتاستيكية ، وبعض المحكيات الاستباقية -Anticipation مثل (هورلا) Horlaلموبسان »(١٦) فالسرد لا يكتمل منذ بدايته ، كما أنه لا يقدم كل شىء ، وإنما هو متدرج يستعين بملحقات (مثلما هو الشأن فى « وقائع حارة الزعفرانى ») ، أو بالزمن

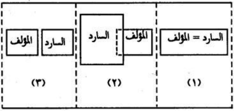
الماضي واللغة (« أرواح هندسية » ، و « طرف من خبر الآخرة » ، و« الريش ») ، أو بالذاكرة (ذاكرة عواد ، أو راوى « أبواب المدينة » و « أوراق شاب .. » ، والحفيد فى « طرف . . ») . إن الحذف الذى يكتسب تجليات عدة بالنسبة للسرد الفانتاستيكى أساسى لأنه ثقوب سوداء تؤجج ما هو فوق طبيعى ، وتجعله مساهما فى خلق الحيرة والعطش إلى المعرفة .

أما عن الإلحاق والإضافة Adjonction ، فإن بعض الإضافات البسيطة تجىء فى الروايات البوليسية حيث يكثر المؤلف من الفرضيات التفسيرية (١٧) . وكل هذه التقنيات تفرز وجهات نظر ، كما تفرز محكيا متراكبا يقدم للمتلقى أحداثا ، تقوم على الإيهام بواقعية ما يقدمه ، وهى واقعية عجائبية ـ على غرار الواقعية السحرية ـ فترصد اللحظات الداخلية الأكثر التهابا ـ دون تحديد زمنى لها فى الواقع ـ بلغة مغايرة لما هو مألوف ، تستوعب هذا اللهب اللغوى المتدفق .

وقد استطاع السرد الفانتاستيكى تأسيس توجهه التجريبى ، بإضفاء لغة الحلم على السرد الكلاسيكى ، فى صورته الهشة ، مع الاحتفاظ ببعض المقومات مثل تلك التى كانت تستعملها المحكيات العجائبية ، بحيث يبرز السرد راهنا باعتباره مكونا رئيسيا فى الخطاب الروائى الفانتاستيكى ، من خلال وضعية السارد الذى يختلف ، بالضرورة ، عن سارد الرواية عموما ، سواء فى روايات الخيال العلمى ، أو الروايات البوليسية ، أو فى باقى المجالات الأخرى القريبة . فالسارد الفانتاستيكى له خصائص ومكونات ، وحدود يشتغل عليها بأحداث فوق طبيعية .

السارد الفانتاستيكى :

السارد فى الخطاب الروائى كائن تخييلى يعمد المؤلف إلى خلقه ، حتى يدهم سلطة السرد ، انطلاقا من وضعيته التى هى وضعية إنتاج كلام . وسط تعددية أصوات تشكل النسيج الحى للرواية ، ويأتى مبعث السارد الفانتاستيكى ، فى هذا الباب ، ضمن نسق نظرى عام يعى مزالق البنيويين ، وينظر إلى السارد ضمن رؤية جدلية ، انطلاقا من المتون الروائية الفانتاستيكية التى تحقق فرادة ساردها ، وجدليته التى تسمح ببناء نسق تأويلى للمحكى ؛ ذلك أن رؤيتنا للسارد تتأسس من منطلقات تجريبية للتمحيص النظرى ، والاستئناس به ، وهى إمكانية تتيحها الروايات الفانتاستيكية التى تخطت الطرائق السردية الكلاسيكية ، فى خطوطها العريضة ، لتسطر برنامجا سرديا جديدا يتلائم والأحداث فوق الطبيعية . كما أن هذا المبحث يطرح مسألة تحديد هذا السارد وهويته داخل المحكى الفانتاستيكى ، فهو مرسل للكلام ، يتعين بنفسه فى النص دون وسيط آخر (١٨) ، موكول بعملية الإخبار وإيصال حكاية بأحداثها ، انطلاقا من وضعيات مختلفة ، يحملها تصور « جولستاين » فى ثلاثة أنماط (١٩) تتنوع بين السارد والمؤلف :



١ – النمط الأول :

يكون السرد عن طريق السارد الذى هو المؤلف الحقيقى ، بمعنى أن هناك تطابقا بين السارد و المؤلف الحقيقى . وهذا النوع يجىء فى السير الذاتية ، كما هو الأمر فى (هاته عاليا . .) وفى (الجندب الحديدى) المضفورتين ببوارق عجائبية كانت تسكن مخيلة الصبى والطفل .

٢- النمط الثانى :

هناك تقاطع بين شخصية المؤلف مع السارد فى نقاط عدة ، على إثرها يتم تقاطع ما هو واقعى بما هو متخيل . وتجلو (أرواح هندسية) هذا ، خصوصا فى وصف حياة الرسام المثقف والارتجاع أمام الواقع الملتهب :

« وأنا أجزم أن (أ . د هر) ليس قائدا فلسطينيا كما أخذت بعضهم الظنون (كيف ولماذا ؟) بل هو المؤلف نفسه ، سرد تجربة ذاتية مازجا بين ما هو واقعى بما هو متخيل ، فى نسيج فنى يرتق الشطح اللغوى فيه ثغرات لم تهدد على كل حال ـ بنى الرواية » [٢٠].

هذا التقاطع يقضى بالنسبة فى رؤية الأشياء ، حتى تغدو كل رواية اعترافا من الذاتى وغير الذاتى ، من العقلى واللاعقلى ، من الطبيعى وفوق الطبيعى . ولكن الضلع الواحد من هذين القطبين ، المشكلين للرواية ، يكون أكثر تجذرا من الضلع الآخر . فهذا التزاوج ، والتقاطع ، بين المؤلف والسارد ، هو محاولة للإيهام بواقعية الحدث، وتمرير التعجيب للمتلقى، عبر أردية الواقعى .

٣- النمط الثالث :

وفى هذا النمط يكون التميز العام فاصلا بين السارد والمؤلف ، شأن « عواد » سارد (دوائر عدم الإمكان) الذى لا يترك للمؤلف أية مصادفات لظهوره. إن طرح الأنماط الثلاثة الراصدة للسارد ، من حيث هو وضعية ، فى علاقته أو عدم علاقته بالمؤلف الحقيقى، هو جزء من تخطيط خاص بالسارد ووضعياته التى تفضى إلى تمظهرات أخرى للسارد داخل النسيج السردى ، تختلف وتتنوع ، وفى كل مرة تعبر عن منظور معين ورؤية تختلف عن التمظهرات الأخرى . لذا ، فإن اختيار المؤلف لتمظهر معين ينطلق منه سارد الرواية ، هو اختيار موجه يستهدف تقديم معرفة معينة بدرجة ما ، فـ « العناصر السردية تجىء ، بالضرورة ، لإقناع القارىء، واسترفاع المفارقة التخيلية التى تتمظهر واقعا» [٢١] . ومهمة السارد ، هنا ، هى خلق الإيهام المحايث للأحداث انطلاقا من تموضعه الذى يؤطر علاقته بالحكاية التى تجىء فى ضربين اثنين :

(أ) السارد الملتحم بالحكاية

Narrateur Homodiegetique

وهو السارد المتضمن فى الحكاية ، ويشغل وظيفتين فى آن : فهو راو ومشارك فى الأحداث ، وغالبا ما يتم الحكى هنا بضمير المتكلم ، كعواد فى (دوائر عدم الإمكان) أو « مم آزاد » و « دينو » فى (الريش) ، وهو أمر نادر فى المحكيات الفانتاستيكية التى تلجأ إلى ضمير الغائب ، إلى السارد غير المشارك ، نظرا لطبيعة الأحداث فوق الطبيعية ، لكن تجريبية الرواية الفانتاستيكية الحديثة تغامر بارتياد هذا الضرب شأن « الخمسة اللامرئيين » ، الرواة العجائبيين الذين « ينصبون للرواية فخها الخيالى » :

« . . بالطبع ، دون تمهيد ، حين نقول « نحن الخمسة » فإنما نعنى أنفسنا ـ نحن الخمسة غير المحسوبين فى عداد هؤلاء الذين تثرثر مصائرهم » [٢٢].

فهم رواة جانب المؤلف الذى يختلق ، فى تباعدات زمنية، فجوات يطل منها للربط أو الإلحاق ، وهو تنويع حققه سليم بركات فى (الريش) و (أرواح هندسية) يعمد إلى التعددية فى المنظور .

(ب) السارد غير الملتحم بالحكاية

Narrateur Hétérodiegetique

ويتعلق الأمر هنا بالسارد الذى يحتفظ بوظيفة الحكى دون اشتراكه فى أحداث الرواية ، مستقلا عنها

غائبا عن مجرياتها بوصفه فاعلا ، ولكنه حاضر باعتباره منظما للحكى ، يعرض الأحداث ، ويربط بين أصوات الشخوص التى يقدمها . فسارد (وقائع . .) يروى ، ويسند كل ما يحكيه ، إلى الشخوص المشاركة دون أن يتعين . وهذا الضرب له هيمنة فى السرد الفانتاستيكى ، باستعماله ضمير الغائب . وقد أحصى « جاك فينى » فى دراسته القيمة [٢٣] حوالى ٥٠١ محكيا فى الأنطولوجيات الكبرى ، إذ توصل إلى أن هناك ٢٧٦ محكيا بضمير المتكلم ، بينما نصيب الغائب هو ٢٢٤ حكاية ؛ مستنتجا أن الكاتب فى ضمير المتكلم « يأخذ بيد قارئه، ويقوده نحو المجاهيل » [٢٤] ، بينما المحكيات التى جاءت بضمير الغائب هى محكيات تعد من أمهات المؤلفات الفانتاستيكية ، كما يوضح ذلك الجدول (أسفل الصفحة).

يبين هذا الجدول هيمنة السارد غير المشارك ، وضمير الغائب الذى يجد حرية فى سرد الماضى ، ذلك أن « السارد يهيمن على قارئه ، وعلامة هذه الهيمنة ، هى استعمال الماضى » [٢٥] الذى يجد فيه فسحة لخلق العجائبى ، وهنا أيضا يأتى فهم الماضى فى الرواية الفانتاستيكية مخالفا للماضى كما هو فى المحكيات العجائبية الكلاسيكية (فى النثر العربى القديم) : هذه الأخيرة التى تلجأ إلى الزمن القديم جدا لاغتراف الخارق الذى يسوغ كل شىء . لكن ماضى الرواية الحديثة ماضٍ قريب من واقع متعين يفهم بالقرائن ؛ فهو المهيمن ، ليس بقصد اختلاق الخوارق ، ولكن من أجل تركيز رؤية معينة ما دام الماضى الذى يتحدث عنه مجيد طوبيا ويحيى الطاهر والياس خورى وغيرهم زمناً يقع فى الحاضر والمستقبل أيضا .

إن السارد الفانتاستيكى ملزم بالتوفر على شروط منها أن يكون جديرا بالثقة [٢٦] ، وقادرا على معالجة الخطاب حتى يسوغ الحكاية ، ويقنع المتلقى بالتخييل ، وكشافته المفرزة لأحداث الحكاية التى تولد فيه الحيرة والتردد والاندهاش ، كما « يعمل على حملنا لتقبل الخارق » [٢٧] ، مثلما ينتفى من حديثه أى معنى يؤول إلى المجاز ، بالإضافة إلى توفره على تقنيات تشغيل الأزمنة بالإيهام والتكسير ، فى إطار استعمال الماضى ،

م	الرواية	السارد	ملتحم	غير ملتحم	الضمير
١	دوائر عدم الإمكان	عواد :	+	−	المتكلم
٢	أرواح هندسية	الخمسة اللامرئيون	+	+	المتكلم ـ الغائب
٣	الريش	السارد	−	+	المتكلم ـ الغائب
		م آزاد	+	−	
		دينر	+	−	
٤	طرف من خبر الآخرة	سارد غير متعين	−	+	الغائب
٥	وقائع حارة الزعفرانى	سارد	−	+	الغائب
٦	أبواب المدينة	سارد	−	+	الغائب
٧	فقهاء الظلام	سارد	−	+	الغائب
٨	أوراق شاب . .	سارد	−	+	الغائب
٩	عرس بغل	سارد	−	+	الغائب
١٠	الحقائق القديمة . .	سارد . .	−	+	الغائب

حتى يكون حقل التلقى واسعا [٢٨]. ويستطيع السارد فرض وجهة نظره المضفورة مع رؤى الشخصيات المشاركة.

انطلاقا من هذين الضربين ، يمكن رؤية السارد من خلال ثلاثة أنماط ، أو رؤى ، يتمظهر فيها ، وهى:

١ - السارد ـ البطل [٢٩] :

وهو الذى يظهره ملتحما بالحدث ، كما يكون الحديث منصبا عليه ، فى مجمل فصول الرواية ، عن طريق الإضاءة القوية ، قصد إقناع المتلقى ، مستعملا جميع قدراته فى الحكى عن ذاته ببناء موضوعية مزعومة، وعن الآخرين فى إبراز أهم شىء يربطهم بالحدث ، عن طريق بنائهم النفسى والعقلى ، وهى حالة عواد والرواة الخمسة .

٢ - السارد - الشاهد :

وهو الذى يروى الأحداث ، ليس بوصفه مشاركا ولكن باعتباره شاهدا (« طرف. . » « وقائع . . ») ، كلاهما شاهد يروى أحداثا ، وفى سرده « يتأرجح بين قطبين اثنين ، البوح والتكتم-Révélation et Occulta-tionفهو يتعهد القطب بلغة تلميحية تؤخر الكشف الجوهرى [٣٠] » ، عن تفسيرات عقلية أو فوق طبيعية للحدث الفانتاستيكى .

٣- السارد المجهول :

وهو الذى يبقى مجهولا ، لامتعينا ، فى نظر المتلقى ، تفاجئه الأحداث . وهذا النمط نادر ، فيما ينص السارد الملتحم ، أو غير الملتحم بالحكاية بحمل معرفة معينة ، يختار عن طريقها تجسير السبيل بينه وبين المتلقى، بالرؤية والمنظور السردى الذى هو إجابة عن سؤال : من يروى؟ ومن أى موقع؟ وإذا تفحصنا الروايات التى سبق التطرق إليها ، على ضوء السؤال السالف ، فإننا سنتوصل إلى حقائق نسبية تتغير من فصل لآخر ، من بدء الرواية إلى نهايتها ، إذ إن هناك منظورا ذاتيا - حسب تودوروف - يقدم الأحداث انطلاقا من وعى الشخصية باعتبارها الأساس فى الحكى ، ومنظورا داخليا يفصح عن النوايا الداخلية والخفية عند الشخصية ، عن طريق المونولوج والخواطر والأسلوب الحر غير المباشر . فالمنظور الخارجى يهتم بوصف التصرفات من غير تأويل، وهذه الأنواع من الرؤى يحفل بها الخطاب الفانتاستيكى، وتستتبعها الأنماط المميزة للمنظور السردى :

(أ)- الرؤية من خلف :

أو التبئير الصفر - بتعبير جينيت - حيث السارد يعلم أكثر من الشخصية ، فهو كلى العلم ، وكلى الوجود عالم بخفايا الأمور . وهذا النوع الذى كان سائدا فى الحكى الكلاسيكى تستغله ، إلى حد ما ، الرواية الفانتاستيكية لتقول من خلاله أشياء فوق طبيعية . ففى (أوراق شاب . . .) يعلم السارد بكل شىء ، وعلمه لا يتجاوز ما عثر عليه فى تلك الأوراق، عدا بعض التعديلات التى لا تغير من المعنى:

ـ «قدمنا هذه الأوراق كما هى، فيما عدا توضيحات بسيطة راعينا أن تكون فى أضيق الحدود»[٣١].

أما السارد فى (طرف من خبر الآخرة) فهو عالم بالداخل، وبالأحلام، والتصورات التى تدور فى ذهن الحفيد، عكس راوى (وقائع...) الذى ينقل ما تراه العين المجردة، وما تتناقله الألسنة. فيكتفى بأن يطلق العنان لنفسه بوصف دواخل بعض شخوصه وأحاسيسهم.

إن الرؤية من الخلف توجد فى المحكى الفانتاستيكى دون هيمنة مطلقة. ووجودها مقصود لمنح السارد فرصة الحكى والوصف بحرية، غير مشروطة بحدود معينة.

(ب) ـ الرؤية مع أو التبئير الداخلى للكوابيس:

السارد فى تساو مقصود مع الشخصية، لا يعمل إلا على تقديم كلامها، فهو يرى كل شىء من خلال

وعى الشخصية، كما يكون متعددا بانتقاله من شخصية إلى أخرى، ثم العودة إلى الأولى ، أو رؤية الحدث نفسه عن طريق شخصيات روائية. وهذا التساوى يجعل الرؤية موضوعية عند راوى (الحقائق القديمة..) وهو يروى ما يراه عن المخمور «إسكافى المودة» ، والدركى، وباقى علاقاته مع الآخرين، حيث إن معرفته تساوى معرفة المتلقى، أما عواد، السارد ـ البطل ، الذى يعلم ما يعلمه الآخرون عن موت هنومة، فإنه لا يجاوز معرفتهم سوى بما يهذى به عن القرص وتجسيداته العجائبية.

(جـ) ـ الرؤية من الخارج:

أو التبئير الخارجي؛ حيث السارد هو مجرد راصد للحركة الخارجية: يقف فى حياد تام ليحقق موضوعية تكون معرفة السارد فيها أقل من معرفة الشخوص. وهذا النمط الثالث من الرؤى لا تحققه الرواية الفانتاستيكية التى تزاوج بين « الرؤية من خلف» و «الرؤية مع» حتى تخلق منظورا يقدم للمتلقى أحداثا مثيرة من عين شخصية واحدة تصبح هى مركز المحكى، ومنها نرى الآخرين [٣٢] وندرك دواخلهم النفسية، وبم تعتمل.

وظائف السارد الفانتاستيكى:

خصصت الدراسات المتعلقة بنظرية السارد جانبا مهما لوضعية السارد ووظائفه داخل الرواية، والتصور الشفاف لهذه الوظيفة التى تعمل على إيصال المعرفة والمتعة الفنية. وقد انقسمت هذه الوظائف إلى وظائف أساسية وأخرى ثانوية مكملة، تعملان، معا، على تلميع اشتغال السارد فى الفانتاستيك.

ففى وظائفه الأولية يقوم السارد بعرض أحداث الحكاية من نقطة معينة فهو محركها، ومحرك الشخصية التى تسهم عمليا فى تعزيز الحدث وإبرازه. فسارد (الحقائق..) يعرض فى البدء وصف عالم معين، ثم المخمور ووضعيته، بعد ذلك وظيفة الفعل، كما تجىء وظيفة المراقبة لتكمل الوظيفة الأولى من الوظائف الأولية: وهى لما يتموضع السارد فى وضع استراتيجى يصير من خلاله مهيمنا، ويمثل «عواد» نموذجا حيا لذلك، لأن الحدث يقوم عليه ويتعلق به وبهنومة.

أما الوظائف الثانوية للسارد الفانتاستيكى، فإنها تتمثل فى تراجعه إلى الوراء، فيصير الربط مهمته مع نقل أحداث لا يتدخل فيها بالرأى والتعليق. وفى تمازج الوظيفتين تكامل لا بد منه، يتيح للسارد أن يقدم ما لديه من معلومات تحايث الأحداث التى يرويها، وتتيح له تجاوز الإطار الضيق الذى يمكن أن نضعها فيه، ونصنفها ضمنه إلى ما هو أولى وثانوى، فى تحديدات تضبط، بصرامة، وظيفة السارد من حيث اشتغالها، وهى التى حددها جينيت، وأضاف إليها المشتغلون بالنظرية السردية تفاصيل أخرى، تتحقق فى السارد الفانتاستيكى، مع تعديلات داخلية تقتضيها ظروف تموضع هذا السارد:

١ ـ الوظيفة السردية.

هى وظيفة بديهية بالنسبة للسارد، ما دام السرد هو السبب الذى وجد من أجله، فهو يروى أحداثا ويركب خطابات يضمنها رؤيته الفنية والإيديولوجية ، تجعل هذه الوظيفة معقدة ، لتواجده وسط أحداث فوق طبيعية ، مطلوب منه إيصالها بتقنيات معينة تجعل المتلقى مقتنعا بها بعد حيرة تتحقق هذه الوظيفة الأولى ، باعتبارها ضرورة ، فى كل المحكيات الفانتاستيكية ، لأنها تتعلق بتقديم مجموعة معلومات يتمخض عنها حكى وخطاب .

٢ ـ وظيفة التنسيق.

وهى الوظيفة الثانية التى تكمل وظيفة السرد ، بلجوء السارد إلى التنظيم الداخلى للخطاب ـ مهما بدا مشتتا ـ انطلاقا من الربط والتذكير بالأحداث ، وخلق إشراقات للدهشة والإثارة والتنويع فى الربط . وقد كانت المحكيات العجائبية القديمة فى النثر العربى تتميز بهذه

الخاصية عن طريق جمل مثل: « سوف أحكى لكم »، « إنها حكاية غريبة ترتعد لها الفرائص ..» ، وما شابه هذه النماذج، وكانت تستخدم للتنسيق بين اللحظة ـ الصفر لتأسيس تشويق ابتدائى لما سيأتى من أحداث، وبين المتلقى المترقب للأحداث، وهو فى حاجة إلى تنسيق بينها. أما فى الرواية الحديثة فإن سارد (الحقائق القديمة . .) وكذا (تصاوير من التراب والماء والشمس) يقوم بالتنسيق على مستويات ثلاثة، فهو يقدم الكلمة للمخمور والدركى مباشرة مكتفيا بـ « قال المخمور » و « قال الدركى لنفسه » أو « حكى لصاحبه » وهى جمل رابطة لجسور الحكى، نحو ربط جسور أخرى من إشعاعات متخيلة بين الواقع والمتخيل.

إن وظيفة التنسيق فى المحكى الفانتاستيكى يمكن رؤيتها بجدل أكثر خصوبة، خصوصا من زاوية كيف ينسق السارد للتواصل بينه وبين المتلقى لأحداث عجائبية ؟

يتضح التنسيق منذ البداية فى سعى السارد إلى ربط معرفته بحاسة التلقى عند القارىء، وغالبا ما تجىء وضعية سردية، كما فى (طرف من خبر الآخرة):

« باب كبير له عقد عال، جهم، بسيط الزخرف، فى جدار عميق الصمت من كتل الحجر الأبيض عليها غبرة القدم ـ المصراع من خليط الخشب المخرم بصفائح الحديد»[٣٣] .

أو أيضا فى (الحقائق..) حيث يستهل السارد حكيه المنظم بوصف رجل سمين وصاحبته، وهما يأكلان عجلا مشويا، وديكا روميا، وطاووسا محشيا، (ص ٤٥١) يهيىء به المتلقى، هادفا من ذلك إلى ربط الحدث الفانتاستيكى بمقاصده.

إن تناول الوظيفة التنسيقية، فى هذه المحكيات، هو أعقد بكثير مما يمكن أن يبدو، ويتجاوز الاشتغال التنسيقى إلى تنسيق نفسى، لا يتأسس بكلمة، أو جملة رابطة، ولكنه قد يأخذ فصلا كاملا، أو نصا برمته حتى يتم الربط بين الدلالات والمرجع.

٣ ـ وظيفة الإبلاغ والتواصل:

وهى وظيفة السارد الثالثة، التى يتوخى منها إبلاغ خطاب ما للمتلقى، فيأتى أخلاقيا أو غير ذلك على لسان الحيوان، كما يجىء عند الطاهر عبد الله فى (حكاية على لسان كلب) . وفى هذا الباب تدخل محكيات الخوارق والتعجيب الموجهة إلى الطفل، تقصد مغزى معينا من ذلك ؛ فهذه الوظيفة يمكننا أن نجاوز هذا إلى ما هو أعم وأشمل ؛ بحيث يمكن التساؤل عما يريد سارد (أرواح هندسية) و (الريش)، أو (دوائر..) إبلاغه للمتلقى ؟ الجواب عن هذا السؤال يفضى إلى أن إبلاغ المتلقى أحداثا فوق طبيعية تولد فيه الحيرة والتردد، وتجعله بين قطبى التصديق وعدم التصديق.

ويصعب أن نجد فى « المحكيات الفانتاستيكية » مغزى معينا يحصر المعنى الأشمل لها، ويقيده فى خانة أخلاقية، أو إيديولوجية.

إن الرواية، فى نهاية الأمر، هى محصلة أشياء عدة متراكبة، تفصح عن أشياء غير مقولة، أو الحديث بما همّشه العقل ونفاه « المنطق » . إنها حرية المتخيل واللاوعى، وإدانة يعبر عنها بالسخرية، أو الرعب، تفيد من عدة قنوات تقنية حداثية، لتبليغ هذه الإدانة، وإيصال القارىء إلى منطقة الحيرة والتردد وهى منطقة الوعى، بما هو محتمل، وماليس بمحتمل، ودعوة جديدة لرؤية الواقع والنفاذ إلى عمقه المظلم الرهيب.

٤ ـ وظيفة انتباهية:

وتعزى إلى سارد يقوم بإيجاد مكان للمتلقى وسط المحكى، حيث يوجه إليه السارد الخطاب تنبيها أو سردا . والحكى فى هذه الروايات لا يتوجه إلى كائن معين داخل النص، لكن السارد الفانتاستيكى يفترض قارئا،

والأحداث فوق الطبيعية تعمل على إثارة انتباهه ، كي يكون مهيئا لما سيأتي .

٥ ـ وظيفة الاستشهاد:

وهي الوظيفة الخامسة التي يتكفل السارد بإنجازها فيما يقوم به من وظائفه المتعددة . وتتجلى في إثبات السارد ـ إن في خطابه التقديمي أو في نصه الروائي ـ للمصدر ، أو المصادر ، التي استمد منها معلوماته ، كما جاء في (أوراق شاب ..) ، وهو استشهاد إيهامي في المحكي الفانتاستيكي بحيث تكون الذاكرة هي المصدر البهي ، شأن (دوائر ..) حيث يلجأ مجيد طوبيا إلى الفولكلور الشعبي المختلط بما هو سحري وعجائبي لصوغ نسيج محكي فانتاستيكي ، كما يعمد السارد الفانتاستيكي إلى الحلم والاستيهام من حيث هما مرجعان مرفودان بمصادر أخرى (الريش ـ طرف .. إلخ) .

إن المخيلة ، بكل ما تتضمنه ، تبقى هي الحقل المصدري الوحيد ـ وليس المطلق ـ للسارد الفانتاستيكي الذي يزرع خطابه بمصادر توهم بالإحالة على الواقع ، تلميحا ، أو تصريحا (« أرواح هندسية » ، « الريش »)، وهذا اللجوء يبقى ذا وظيفة تكسر من تصاعدية التخييل . بالإضافة إلى الوظائف الخمس السالفة [٣٤] ، هناك وظائف أخرى ذات أهمية عند السارد الفانتاستيكي ، منها أن هذا السارد ملزم أيضا بالتعليق على بعض الأحداث ، سواء كان السارد ملتحما أو غير ملتحم بالحكي ، فهو من حين لآخر يقحم تعليقا فلسفيا أو إيديولوجيا ، يتغيا من ورائه تحقيق الوظائف الأخرى :

– « ذلك هو الموت إذن . ألم ساحق حاصله تحرر الكيان من عنصر الجسد . وبه يتحقق التحرر من النقص. ذلك الذي شرطه الجسد» [٣٥] .

– « لا . . أنا لست ميتا جديدا ، أنا ميت منذ الأزل . أنا مت قبل أن يخلق العالم كله، حتى قبل أن يكون هناك موت » [٣٦] .

وظائف السارد متعددة ، وهي جزء من تركيبة عامة تهدف إلى تقديم أحداث فوق طبيعية ، بطرق وأساليب تمنح النص سردية حقيقية بخلق تفاعل وانفعال. ولعل النص الفانتاستيكي قد استطاع أن ينوع في طرائق السرد ، ويستوعب السرديات الحديثة الهادفة ، بجعل الرواية أكثر مرونة ، وقابلية للانفتاح على نصوص ومنظورات أخرى .

الوصف الفانتاستيكي

يتموضع الوصف باعتباره مستوى رئيسيا في الخطاب الفانتاستيكي بجوار السرد ، فيشتغل على خصوصيات تتعلق ، مباشرة ، بالكائنات والأشياء ، كما يبسط القصة في الحيز ـ بتعبير جينيت ـ بالإضافة إلى صعوبة تعريفه نظريا ، خصوصا لما يتعلق الأمر بوصف أشياء غرائبية ، وعوالم مسحورة ـ حلمية ، وفوق طبيعية، مثلما كان الأمر قديما ، في الأوصاف التي زخرت بها مؤلفات الوهراني والقزويني وابن بطوطة ، وغيرهم ، وفي الرواية العربية الحديثة بأشكال وطرائق مختلفة . والوصف في هذه الحالة يأتي مشحونا بقوة إضافية تجعله « شبكة دلالية وبلاغية منظمة بقوة » [٣٧] . إنه شبكة لتصيد العجائبي الصادم باستعمال أوصاف ونعوت ، في حين يستعمل السرد الأفعال في زمنيتها الحركية . وقد عرف الوصف تطورا نوعيا ومهما داخل خطابات نظرية ، بلاغية ، وشعرية [٣٨]، فابتدأ عند نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر في أن يمتلك قانونا أدبيا ، حتى بات عنصرا محوريا في النسق الروائي ، ومحركا للنص ، ووسيلة لإلغاء بعض القيم الحكمية ، كما أصبح للوصف سلطة ومساهمة في معرفة الأفراد ، وشخوص الرواية ، معرفة دقيقة تتناوب بين ما هو ظاهري وباطني ، أي التركيز على عرض شيء على الأعين ، وجعله معرفا بالتفصيل . إنه يعطي للوصف المتعدد والصادم Hypotypose مكانة ، حينما تكون العبارة حية [٣٩] ، ذات قوة وحساسية مدهشة ، آنذاك يجيء

الوصف الفانتاستيكى متعددا وصادما بدوره ، مادام يشكل وسيلة تتم بها المبالغة فى تصوير حادث ما ، أو كيان معين . من ثمة ، فإن الطفرة النوعية للوصف الفانتاستيكى هى طفرة محايثة للسرد ومرتبطة به ، جاءت فى إطار التجريب الروائى الذى فجر المكونات السردية ـ والوصف ضمنها ـ فاستبدلت الوظائف وتحولت ، مستجيبة فى ذلك لتحولات الواقع ، والتجول فى المخيلة أيضا . كما أن هذه الطفرة ستكشف عن هيمنة الوصف الفانتاستيكى وأهميته فى إيصال الحدث فوق الطبيعى ، وتجسيده على مستويات معينة فى تناوب مع السرد الذى يكمل الوصف ويعضده .

وللوصف فى الخطاب الفانتاستيكى دور دقيق فى تمثيل هذا التشكيل ، كما أنه يمتلك أدواته الخاصة التى تعمل على تنظيم الحكى ، بقصد معرفة خاصة ، تجعل المتلقى يطرح مجموعة من التساؤلات المنهجية فيما يتعلق بوضعية السارد الواصف ومواقعه ، ثم الشىء الموصوف ، أو ما يعزى إلى الهوية الفانتاستيكية للوصف، وهذا هو أساس السؤال الاستراتيجى الذى يتحصل بالإلمام، والعمد إلى تمحيص هوية الوصف ، وتحديدها عن طريق ضبط المستويات ، انطلاقا من تجلياتها داخل النصوص الممثلة لهذا النوع ثم الأنواع والوظائف الأخرى .

أولا : مستويات الوصف الفانتاستيكى :

يتخذ الوصف فى المحكى الفانتاستيكى مستويات متعددة ، لكن طرقها متقاربة ، خصوصا لما يتعلق الأمر بوصف أشياء فوق طبيعية تتطلب دقة شديدة . فهناك طريقة يندمج فيها الوصف بمجموع نصى واسع ، وأخرى يمثل فيها وحدة مفككة تعمل داخليا ، وتضمن تماسكها الدلالى [٤٠] ، وهما طريقتان تحققان وجودا فعليا فى الرواية ، لكون الخطاب الفانتاستيكى يعمد إلى وصف الشىء فى حركيته ، وسكونيته ، وقد عودنا الوصف أن يكون من زاويتين اثنتين سواء من شخصية ثابتة أو شخصية متحركة . فى كلتا الحالتين يكون الشىء الموصوف جامدا متوقفا ، لكن الوصف الفانتاستيكى فى استغلاله للوصف المشهدى الموسع من جهة ، والوصف المجتزأ من جهة ثانية ، يقلب المعادلة فيجعل الشىء الموصوف هو الذى يجرى عليه الحكم بالثبات أو بالحركية ، وغالبا ما تكون الموصوفات فوق الطبيعية حركية ، بينما الشخصية الواصفه ثابتة ؛ فعواد فى (دوائر عدم الإمكان) يصف ببلاغة متمكنة السلم الذى تصعد عليه « هنومة » إلى السطح ، كما يصف هذا السطح وفرحته ، وانتعاش الشجر ، والطوب والسور والتراب والزرع والضفادع والنخيل والقطط والنجوم والهواء (ص ١٥٩) . . . إنه وصف لأشياء مجسمة تجعل الواصف يختار مفرداته بدقة ، فيمزج الوصف بالحوار لتأكيد ما يصف .

فالواصف ، الذى هو سارد الرواية وبطلها الدرامى، عواد ، إنسان مختل ، كما أن واصف أحداث (وقائع حارة الزعفرانى) محايد لا يروى إلا بالاستناد إلى الشخوص المشاركة أو الوثائق ، ودور الوصف فى هذه الأعمال الفانتاستيكية هو الاشتغال فى السرد ، وتحريكه، مادام الوصف ينطلق معمدا بتأملات فلسفية تخترقه وبحوارات متخيلة استيهامية :

« صار الليل حزنا ، والنهار بحثا . . وتمايل عودها المياس أمامى نادبا بصمت بختها . عصرنى الألم وشعرت بالمرارة فى فمى»[٤١].

فضلا عن المستوى الدقيق فى ترصد الأنات ؛ غير المسموعة ، ومزج التوصيف بالمبالغة والتعجيب .

كل هذا يطرح السؤال عن مدى ارتباط الواصف الفانتاستيكى بالوصف وكيف يطبعه بكثير من المبالغة والدقة ، ذلك أن « عواد » والرواة الخمسة أو « م آزاد » يصفون أشياء لا يراها السارد العادى ـ وإن كان من

النوع العليم بكل شيء ـ فيثبتون لحظات مشهدية موصوفة بعنف ، شأن سارد (وقائع حارة الزعفراني) الذي يقدم أوصافا متباينة للشيخ عطية ، من أفواه سكان الحارة ، وبذلك فللوصف مستويات ثلاثة (٤٢) :

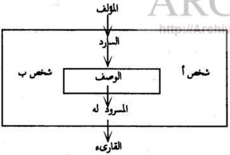
١ـ هو أولا انعكاس لانفعال شخصية الفنان الذي يهدف إلى إثارة المتلقي عن طريق اختيار وتصنيف العديد من الجزئيات ، فسليم بركات أو يحيى الطاهر أو عبد الحكيم قاسم يلجأون جميعا إلى لملمة شظايا مشعة تبدو مهملة في زوايا عجائبية ، وتوظيفها بصرامة ، إذ إن انفعالات المبدع وهمومه تبهم « غضبها الأدبي » في وصف متوتر يلهب رحم الأشياء وكياناتها ، فيعطيها وجودا فانتاستيكيا متفردا ينبسط على قطبي التوتر والانسجام .

أوصاف التوتر تؤسس بلاغةَ التخييل المستندة إلى الغرابة المقلقة والمفارقة ، فيما يروم قطب الانسجام فضلا عن خلق مسوغات فنية وغير فنية لتلك الغرابة والمفارقات. وتتوضح مستويات الوصف الفانتاستيكي انطلاقا من كل الأعمال الروائية ـ السابق ذكرها ـ التي تبرز مدى تقويضها للوصف الكلاسيكي المهتم بالتزيين ، والتمادي في تحسيس القارىء بقدرة المؤلف ، على القول بأنه عين تكتب مستندة إلى بلاغة تستعرض مسالكها وتقنياتها . إن مستويات هذا الوصف تجيء مغايرة، بحريته وحركيته من جهة، ثم باهتمامه بالهامشي ـ المخبوء في الواقع المرئي أو اللامرئي التابع في اللاوعي والمخيلة، أو في الذاكرة الجماعية، من جهة ثانية.

٢ـ يأخذ الوصف على عاتقه جعل المتلقي مهتما بما يوصف ، والأحداث المرافقة لما هو موصوف . فحينما يهتم سارد (طرف ...) بوصف المكان ، فإن ذلك شيء مقصود ، لا يفعل ذلك من باب التزيين ، بل يهدف إلى جلب اهتمام المتلقي إلى غرابة المكان ، مثلما يلجأ إلى إثارته عن طريق وصف الشخوص والأشياء .

« باب كبير له عقد عال جهم ، بسيط الزخرف في جدار عميق الصمت من كتل الحجر الأبيض عليها غبرة القدم ، المصراع من غليظ الخشب المحزم بصفائح الحديد المدقوق فيها مسامير كبيرة الرؤوس» (٤٣) .

٣ـ يتجلى المستوى الثالث في خدمة الوصف لقراءة سمات شخوص الرواية ، وذلك بالوصف المشهدي لهذه الشخوص مما يساهم في إعطاء لمحات مشتتة عن شخصية معينة تجتمع في ذهن المتلقي عند انتهائه من قراءة الرواية . في (أرواح هندسية) لم يكتف « الخمسة اللامرئيون » بوصف المظاهر الخارجية « أ - دهر » فقط ، بل إن وصفهم انصب على السمات ، والأشياء الداخلية الدقيقة ، حيث يتقاطع مع الشخصية الواصفة ، وهو ما يلخصه تخطيط هامون (٤٤) التالي :

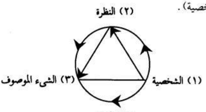


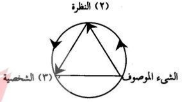
هذه المستويات الثلاثة التي تتنوع على الشكل أعلاه، هي وجه من وجوه الوصف الفانتاستيكي ، المتسلح بالتصعيد والمبالغة ، ثم التجسيم والدقة مع الاهتمام بالجزئيات البسيطة المكونة لنسيج الرواية .

ثانيا : أنواع الوصف الفانتاستيكي :

استطاع الروائيون التجريبيون بحساسيتهم الجديدة الوصول إلى تكسير النموذج الكلاسيكي للوصف ،

الذى كان يعتمد على (الشخصية ـ النظرة ـ الشىء الموصوف) (٤٥) ، فصار منقلبا مع الاحتفاظ بالنظرة Regardمن حيث هى محور يربط بين الشخصية والشىء الموصوف إلى (الشىء الموصوف ـ النظرة ـ الشخصية).





هذا التحول هو جزء من تحولات عدة فى باقى المكونات الملتحمة مع الوصف فى نسيج متكامل ، مع تعددية الوصف داخل المحكى الفانتاستيكى الواحد . وقد ميز البلاغيون هذه التعددية فى ستة أنواع تجعل الواصف الفانتاستيكى يلتزم بها مركزاً على أنواع معينة لتبئيرها ، دون أخرى :

١- وصف الزمن Chronographie

يأتى فى المحكى الفانتاستيكى متميزا لكون الزمن يمثل خاصية جوهرية فى تحديد الفانتاستيك . ومن ثمة، فإن وصفه يحظى بأهمية زائدة ، وبتمثيل زمنى يوازى انفلات الزمن من قبضة التحديد والتقويم المتعارف عليه . وقد يأتى وصف الزمن ضمنيا مثلما هو فى (طرف من خبر الآخرة) بترصد السارد لزمن الموت ، وزمن الحلم ، أو فى (دوائر عدم الإمكان) حيث الذاكرة تبدأ الحكى من نقطة موت هنومة ثم تمر عبر أزمنة تحترق ، ويشم « عواد » وحده أبخرتها ، شأن الزمن فى (أرواح هندسية) و (الريش) والأيام الضائعة من التقويم الزمنى.

٢- وصف المكان Topographie

يشكل وصف المكان ، بدوره ، ثقلا داخل المحكى الفانتاستيكى ، حتى إنه يمكن الجزم بأن أغلبية الأوصاف خاصة بالمكان المتعين ، أو غير المتعين . ففى (أرواح هندسية) تتناثر ، عبر جزئى الرواية ، أوصاف دقيقة للمكان غير المتعين الذى يعرف بالقرائن ، ومكوناته التى تحظى فى الرواية باهتمام خاص :

ـ « انهارت عمارة « أبى كير » ولم يسلم محيطها، فى قطر يتجاوز أربعمائة متر ، فى المحلة التى عاد إليها قاطنوها إثر الهدنة الدولية والمواثيق المعلومة والمجهولة، التى ألقت بالمحاربين المخدولين إلى الجهة الثانية من البحر» (٤٧) .

كذلك تجىء أوصاف المكان فى جل الأعمال الفانتاستيكية ملتهبة وعميقة ، من خلال الرغبة فى القبض على الذرات عبر المرئية فى ذلك الفضاء المولد للتعجيب .

٣- وصف المظهر الخارجى للشخصية
Prospographie

ووصف فكرها Ethopée ، والوصف الجسمى لها Portrait، وأيضا الوصف الحى للحركات والانفعالات Hypotypose وهذه أنواع أربعة من الأوصاف المجزأة الخاصة بالشخوص الروائية . فمن جهة أولى ، فإن وصف المظهر الخارجى للشخصية يساهم فى إعطاء صورة واضحة تتكامل مع الوصف الجسمى . وعندما يعمد راوى (حارة الزعفرانى) إلى وصف « الشيخ عطية » ، فإنه يصفه عن طريق الآخرين ، إذ هو شيخ

يقطن فى حجرة معتمة ، له بريق فى عينيه المستديرتين ، تجاوز المائة وخمسين عاما ، له لحية يتخللها بياض . ويذكر الأهالى أنه سيرى القيامة بعينيه ، ولد من بطن أمه نابت اللحية تكلم بالقرآن قبل خروجه من الرحم[٤٨]. كما يعمد عبد الحكيم قاسم إلى وصف جد الحفيد بالإيقاع التعجبى نفسه ، فهو :

« شديد التحول ، جلبابه الأسود الكشميرى الثمين معلق على كتفين مدببين ، تحته صدار ناصع من القطن له أزرار صدفية . وجه الجد مخيف له عين ملموسة بالبياض كأنها زلطة ، أو حبة عقد رخيص ، العين الأخرى محمرة ، مخبوصة، شائخة الجفون ، الفك الأسفل محطوم معوج» [٤٩].

كما لجأ « الخمسة » اللامرئيون إلى أوصاف متعلقة بالشخوص الموكولين بهم (بالطفل صاحب الجمجمة الرخوة و أ . دهر) . لكن الجديد فى توصيف الشخوص هو أن هؤلاء الرواة استطاعوا ، من موقعهم بوصفهم رواة ، أن يدفعوا فى كل حين بالقارىء إلى تمثل أوصافهم عن طريق صفات ونعوت يصفون بها أنفسهم، تتخلل كل فصول الرواية .

ويبدو أن الغاية من هذه الأوصاف للمظهر الخارجى للشخصية ترتبط بتأدية وظيفة تساهم فى تأكيد الفانتاستيك وسمة التعجب فى هذه الشخوص ؛ فوصف « دينو » أو « مم آزاد » ، أو الشيخ عطية أو الحفيد . . إلخ هى أوصاف فانتاستيكية للمظهر الخارجى لهؤلاء ، تشير إلى المظهر الداخلى ، النفسى والفكرى ، بحيث إن سمة أوصاف شخوص الروايات السابقة هى الضجر والعنف غير المحدودين ، والانفعالات المرسومة بدقة .

إن الأوصاف الخاصة بالشخوص هى مظهر تأكيد الفانتاستيكى ، قصد استيلاد شخوص تستطيع احتمال اللامألوف والسير به فى آفاق أبعد من أى تصور .

كما يلجأ السارد /الواصف الفانتاستيكى ، فى كل أوصافه ، إلى اختيار مفردات وعلامات أسلوبية تساهم فى تخصيص وصفه [٥٠] ، انطلاقا من استعماله لاستعارات تعاقبية تتعلق بالتشكل وكل الأدوات البلاغية مثل التكرار فى استعمال نسقى لوحدات النص تحيل إلى وحدات منفصلة ، قيلت أو ستقال ، والروابط التى تقوى الالتحام الداخلى للوصف ، وتربطه بالمحكى عامة ، فضلا عن الدينامية التى تدفعها إلى خلق مدونات وصفية خاصة [٥١] تعطى لكل موضوع وصفى مصالحاته الخاصة ، مثلما يلجأ إلى ذلك روائيون عديدون ، بتخصيص مصطلحات ووحدات معجمية من حقولها الأصلية فى وصف كيان ما ، الشيء الذى يفضى بالتوسع الإسنادىExpension Prédicative إلى فرز ستة نماذج من الوصف ، منبثقة عن تصور المدونة الوصفية :

النموذج الأول :

وهوكلما صار الوصف تقنيا ، يستعمل مفردات ذات دلالات أحادية Monosemiqueأو أسماء أعلام ـ علمية ، وقد صار هذا الوصف لغة فردية متخصصة يتعذر معها فهمه [٥٢] . والمحكى الفانتاستيكى يبتعد عن هذا النموذج الذى يسود المؤلفات العلمية المتخصصة.

النموذج الثانى :

الموضوع الموصوف ، المقدم ، والوحدات المعجمية المشكلة له سهلة ، يستطيع المتلقى فهمها لكونها لا تغرق فى أوصاف حشوية أو تزيينية ، بقدر ما تنصب على وصف يهدف إلى إيصال المعنى .

النموذج الثالث :

ويعمد إلى إدخال نوع من الكتلة الدلالية Bloc Sémantique فى النص ، التى من الممكن أن تؤول

بطرق متنوعة من طرف المتلقى (٥٣) ؛ أى أن الوصف يجىء مفتوحا على نوافذ متعددة بعدد المعانى التى تتيح للمتلقى إمكانية التأويل ، وتفكيك تلك الوحدات . فحينما يصف الجرو « محظوظ » فى (حكاية على لسان كلب) القادمين من المدينة إلى الريف ، والكلبة البيضاء « لولو » ، فإنه لا يفعل ذلك اعتباطا :

« قفز الأولاد من العربة المكشوفة التى تشبه الأوزة ، وعانقوا وقبلوا أولاد أصحاب البستان، وبنات صاحب البستان ، ونطت من العربة كلبة بيضاء ، قليلة الحجم . . نظيفة . . يكسوها شعر غزير وكان اسمها لولو ، وكان برقبة لولو طوق من الجلد تدلت منه أجراس تدق وتنشر النور ، وكانت لولو رشيقة الخطوة مشيها على الأرض يُشبه الرقص » (٥٤) .

فهذا الوصف يعطى دلالة ستساعد المتلقى على فهم ما سيأتى من أوصاف وأحداث ، مثلما هو الأمر فى كل المحكيات الفانتاستيكية التى تأتى أوصافها محملة بكتلة دلالية تساهم فى تأويل أحداث الرواية .

النموذج الرابع :

ويتجلى فى ظهور مصطلحات مقولية Stereotype بخصوص وصف الملامح ، وهى مثل كليشيهات قائمة، كأن نقول: « جبين وضاء كالثلج » ، فهى صور بلاغية تحيل إلى القول بأن المحكيات الفانتاستيكية تتميز بهذه الخاصية اللغوية ، بل أكثر من هذا أن هذه المصطلحات المقولبة ترقى إلى مستوى الصور فتأتى صادمة :

ـ « كان الموت كغيره من المحاربين الذين احتالوا لكل شىء .. ، فبدوا مدججين فى هذا الطرف أو ذاك » (٥٥) .

ـ « أنتم قطط مزبلة » . تقول الأم فيرد أولادها:

ـ أنت مزبلة .

ـ أنتم مدعسة الباب .

ـ أنت لصة .

ـ أنا ؟ يا للبهائم .

ـ أنت نعم ، شخيرك كمؤخرة الكلبة .

ـ شخيرى أنا ؟ منىّ والدكم ملوث بالسل ياأولاد الفضيحة » (٥٦) .

ـ « . . حيث تتدلى مخيلة أ . دهر من الفراغ المعدنى كورق الزينة الملون فى بيت منهوب . وإذ يلتفت الشاب نفسه إلى مخيلته التى تتجسد بعيدا عنه كما ثوب نزعه لابسه» (٥٧) .

فهذه النماذج وغيرها ، تمثل وصفا يشتمل على كليشيهات وصور تبدو ثرية بإعطاء الشىء الموصوف وجها آخر أكثر إشعاعا بدلالات متعددة لا تتوقف عند قراءة واحدة .

النموذج الخامس :

وهو النموذج الخاص بوصف يتضمن مدونة خالصة للمفردات التقنية المخصصة للإضاءة واعتماد سلسلة من الاستعارات ، أى الوصف بمفردات مركزة وصميمية تحقق الإضاءة لمجموع المحكى . فأثناء وصف انفعالات الشخصية ينبثق معجم السارد من مدونة تخص النفس ، إذ لا يمكن الإتيان بمعجم آخر من حقل مغاير .

النموذج السادس :

فى هذا النموذج يظهر الوصف كأنه متوالية خالصة من الإسنادات ، بارتكازه على مدونة تنتمى إلى الحواس الخمس ، وهى مدونة طبيعية ، ومألوفة ، مادامت لا تتجاوز الأوصاف المحتملة ، فراوى (وقائع حارة الزعفرانى) يصف عن طريق السماع والإسناد ،

و « مم آزاد » يصف انطلاقا من النظرة المؤسسة لقيام وصف يتضمن المقومات الجمالية كافة .

إن هذه النماذج التى هى أنواع وصفية ، بالإضافة للأنواع الأخرى ، تشكل قوام الوصف الفانتاستيكى المندغم فى ثنايا الحكى ، والمنبثق من زوايا السرد ، والحوارات ، والخطاب المباشر ، وغير المباشر ، مما يجعله وصفا سرديا قائما بذاته .

ثالثا : وظائف الوصف الفانتاستيكى :

إذا كان الوصف هو إحدى العلامات المفضلة فى الأدب ، كما يقول جان ريكاردو (٥٨) ، فإن ذلك يتأتى من الوظيفة التى تعزى إليه و تشغل حيزا رئيسيا فى إطار الحكى يتنافر مع باقى مكونات الخطاب الروائى ، فالوظيفة التى كان يشغلها الوصف فى الأعمال الروائية لم تعد مقبولة اليوم بفعل التحولات والتراكم الروائى الذى أفرز تصورا حقيقا بالمناقشة ، فيما يتعلق بالوصف وعمله داخل النص ، باعتباره ـ كما يقول بارت ـ صانع عالم خيالى (٥٩) له وظيفة استراتيجية أمام الوظيفة الكلاسيكية التى كانت ترتبط بالتزيين ، واستيلاد الديكورات ، مع الإطالة فى وصفها ، على غرار أعمال بلزاك وجرجى زيدان فى رواياته التاريخية ، أو حتى الأوصاف المبثوثة فى الأعمال النثرية القديمة ، لكن وظيفتها عند « إدوار الخراط » وهو يصف الدواخل الملتهبة لميخائيل تجاه رامة ، تجىء مغايرة ، وذات توجه معين ، يكسر التوجه الكلاسيكى التزيينى كما كسره بهاء طاهر ، وسليم بركات ، ومحمد البساطى ، ومحمود الريماوى ، وغيرهم من الروائيين الذين وعوا المسألة الوصفية مسلحين بجهاز نظرى يدرك أهمية التحولات فى إطار رواية عربية تقيس النبض المختل لكيانات الهوية المحبطة (٦٠) .

ويستطيع فيليب هامون مرة أخرى أن يرصد للوصف خمس وظائف ، بعضها يلتقى أو يختلف مع وظائف الوصف الفانتاستيكى التى لا تخرج عن مكوناته وعمده التى سنها النقاد والمهتمون بهذا الجنس الأدبى :

١ - الوظيفة الفاصلة / التحديدية Demacrative

وهى الوظيفة القائمة فى جميع المحكيات ، إذ يقوم الوصف بالفصل بينه وبين السرد مادام هذا الأخير يبدأ حين يتوقف الوصف . هذا التحديد للانتقال يستعمل العديد من الوسائل ، فقد يحس به المتلقى كما قد لا يحس به ، فتكون هناك مرونة وفقت المحكيات الفانتاستيكية فى تحقيقها بسهولة الانتقال دون خلق نشاز ما .

« مم » ينطلق على يديه ، وقدميه ، أكثر خفة ، والمكان المعتم ، فى الليل ، يتضح ، رويدا رويدا ، لعينيه الثاقبتين وهو ـ كما لم يعهد ذلك من قبل ـ يتشمم الجهات كلها ، معا ، بحساسية تفصل الروائح المختلطة : هذه رائحة سويقات قمح محصودة ، هذه رائحة قنبيط ، هذه رائحة جدول مياه .. » (٦١) .

يبدو جليا فى هذا المقطع ،كما فى مقاطع روائية متعددة ، امتزاج نسجى بين الوصفى والسردى بكل أنواعه ، فالسارد هو المتكفل بالوصف والسرد ، والتعليق، والتساؤلات ، وكل ذلك يتم دون أن يحس المتلقى بالانتقال بين الوصف والسرد.

٢ - الوظيفة التأجيليةDilatoire

وهى الوظيفة الثانية . وهى أساسية فى الخطاب الفانتاستيكى ، لأنها تعمل على تأخيرات متوالية لخاتمة منتظرة ، فقد ينساب السرد بأحداث تتطور كأنها فى اشتعال دائم . لكن السرد فجأة يتوقف مفسحا المجال للوصف الذى يوقف كل حركية زمنية ، وهذا الإدخال الوصفى يؤدى إلى وظيفة تأجيل استمرارية الحدث فى الزمن ، وهو ما تلجأ إليه الرواية الفانتاستيكية ، خصوصا، حين يتعلق الأمر بإعطاء تفسير ما ، يتأرجح بين التفسير

العقلى والتفسير فوق الطبيعى ، ففى (طرف...) يعلن السارد ، بدءا ، موت هنومة ثم ينطلق فى أوصاف عديدة ومتنوعة :

« صراخ النساء يسوط القلوب برعب وجزع، وجوه عليها غبرة الرجال ، يحوقلون ذاهلين . النساء مشقوقات الجيوب ، مجروحات الخدود، معصوبات الرؤوس بالطرح السود » .

ثم يصف زوج الميت . . « بوجهها الأسمر الوسيم ، وعينيها البنيتين ، وحاجبيها المتقوسين ، وأسنانها الناصعة كقطع الصدف » ، بعد ذلك يستمر فى تأجيل الحديث عن الميت ، بأوصاف أخرى تؤدى وظيفة تأجيلية تساهم فى تمديد الحكى ، ومحاولة تعديل المعادلة بين زمنى الحكى والحكاية .

٣- الوظيفة التزيينية Décorative

وتتحقق عندما يتم دمج الوصف فى نسق جمالى وبلاغى . وتطرح هذه الوظيفة إشكالا لابد من حله ؛ وهو أنه قد كان لها وجود قديم مهيمن ، أصبح ثانويا فى الرواية الحديثة ، وإنما يتوخى من التزيين خدمة الوظائف الأخرى بالإضافة إلى الطابع الجمالى ، الذوقى الذى تحققه ، مادامت الرواية تسعى لتحقيق وظيفة المتعة الفنية إلى جوار وظيفتها الأساسية ، كما هو الأمر عند بركات ، والخراط ، وطوبيا . . . فهم يتحايلون على هذه الوظيفة لاستبدال جوهرها ببلاغة مقصودة ، ولغة متعددة تفضى لمعان كثيرة .

٤- الوظيفة التنظيميةOrganisatrice

وذلك لضمان التسلسل المنطقى للقراءة . وتحديد « المنطقى » هنا يشير إلى غياب الثغرات الفنية التى تعد عيوبا . فلكل محكى منطقه الخاص : بداياته ثم نهايته ، وطرق السرد ، وعرض الأحداث والوصف . من ثم ، فإن منطق المحكيات الفانتاستيكية يدخل فى استراتيجية التجريب الروائى من جهة ، كما هو محكوم بالتزام ما يصعد فى أحداث فوق طبيعية ، من جهة ثانية . ففى (أرواح هندسية) و(دوائر ...) و(طرف ...) و(أبواب المدينة ..) يطغى الوصف السردى الذى يسعى السارد من خلاله إلى تنظيم حكى يهيىء المتلقى لتقبل الأحداث العجائبية .

٥ ــ الوظيفة التبئيرية Focalisatrice

وهى الوظيفة الأكثر أهمية . وهى أساسية فى الوصف الحديث ، والفانتاستيكى منه على الخصوص . والتبئير هنا يؤدى إلى التمركز فى حقيقة معينة كاعتبار الإنسان حقيقة الكون المركزية للحكى ، يحمل مجموعة معلومات مباشرة أو غير مباشرة حول شخصية ما ؛ فالتبئير هنا إيديولوجى له خلفية ثقافية واجتماعية وسياسية ، يسعى الواصف من خلالها إلى تبئير كيان أو كائن ما ، بتقديم معلومات وصفية داخلية وخارجية ، قصد قول شىء آخر مبأر . والوصف بالنسبة للشخوص الفانتاستيكية هو تبئير للفانتاستيكى ، ومركزة الشخوص بالإضافة إلى تبئيرات موازية فى وصف الأمكنة، وغيرها من الكيانات العديدة المبأرة بالوصف ، المركز والدقيق لغاية تحقيق الفانتاستيكى .

إذن ، فوظائف الوصف الأربعة الأخرى تعد مكملة للوظيفة الأساسية فى الخطاب الوصفى الفانتاستيكى لكونها تحقق للحدث ـ أثناء سرده ـ هويته، فتجسمه ، وتحيله إلى إمكانات متعددة فى التأويل .

إن اشتغال السرد والوصف معا * فى الخطاب الفانتاستيكى هو اشتغال قائم على التعاضد بين باقى

* يمكن أن نجازف بنحت «مصطلحات» نسبية واصفة وتحليلية ، نستمدها من حقول معرفية أخرى ، وذلك بنعت السرد الفانتاستيكى بأنه سرد مغناطيسى Magnétique له قوة لا مرئية يستجلب بها المتلقى ، وتتمثل فى الحدث والتقنيات ، والطرائق السردية التي تتكفل بصوغه .
أما فيما يتعلق بالوصف ، فيمكن اعتبار الوصف الفانتاستيكى بأنه «وصف فلكى ـ خرائطى» يعمد إلى التشريح ، والرسومات النفسية ، والتفاصيل الدقيقة والمعبرة .

المكونات الأخرى ، وإن كان السرد الفانتاستيكي يستخدم لإغناء أبعاد معرفية تتعلق بسرد حدث فوق طبيعي ، وإبراز العناصر العجائبية فيه من أجل خلق معرفة معينة ، من مخلفاتها الواضحة أنها تفرز الحيرة والتردد ، بالإضافة للجانب الدلالي الذي يساهم كثيرا في إرساء رواية فانتاستيكية ذات أسس ومكونات . فإن الوصف الفانتاستيكي يجيء متعددا وحيا ، مرفودا بأسلوبية جديدة تكسر البلاغة الأحادية للمعجم ، فتعمل على إخصاب أبعاد النص الفنية والإيديولوجية .

إن السرد والوصف يسيران في طريق واحد نحو تجريب يقوّض السرد الكلاسيكي ، ويخوض غمار المغامرة من أجل سرد يروي أحداثا ملتهبة تحرق القارىء بغرائبيتها ، وتترك به لوعة معينة ، من أجل وصف فانتاستيكي يجسد ، بأسلوبية شعرية ، أبخرة تلك الأحداث العجائبية حتى يتحسسها المتلقي ، فتنتابه حيرة ودهشة لابد منهما .

ثانيا : الكرونوتوب والخطاب الفانتاستيكي

تقدم الرواية الفانتاستيكية مجالا لمكون آخر من مكونات خطابها ، يجمع الزمان والفضاء من حيث هما وحدة تحت تسمية الكرونوتوب Chronotope ، مما يؤشر على الفضاء ـ زمن وعلاقتهما [٦٢] ، وتفاعلهما داخل خطاب الرواية الفانتاستيكي انطلاقا من مميزاتهما وخصائصهما ، فتعمل على التقاط كل مشاهد الإدهاش لإثراء السرد وتدعيمه .

يجيء مصطلح «الكرونوتوب» الذي نحته باختين ، عن وعي علمي ، ودافع نقدي يبحث عن دفع الخلط وتجاوز تقنيات الفكر التقليدي الذي كان يؤمن بمطلقية الزمن وانفصاله عن الفضاء ـ المكان . فالتصورات الإبستيمولوجية الحديثة ، ذات البناء الرياضي والعلمي الصارم التي تختصرها النظرية النسبية ، حيث أفادت كل العلوم وأعطت دفعة جديدة للفكر الإنساني تجاه الفيزياء الحديثة ، تدعو إلى أن الزمن والمكان هما شيئان متصلان بعكس تصورات نيوتن النظرية . كما أن دراسة الزمن ، علي الخصوص ، ظلت تحتفظ بعمقها وأهميتها ؛ فهو عند كانط ليس بموجود في ذاته وليس بشيء آخر غير شكل الحس الباطن[٦٣] ، بينما يميز برجسون بين الزمن الحيوي الذي هو الديمومة ، وهي شيء كيفي لا متجانس، وبين الزمن الفيزيائي ـ الكمي ـ المتجانس . هذا الأخير اندس فيه الفضاء فصار هجينا وهو ما عبر عنه باختين بـ« الكرونوتوب » المتمثل في مجموع خصائص الزمن والفضاء داخل كل جنس أدبي [٦٤] .

أما هايدجر المعنيّ بالزمن الوجودي ، فإنه يستخلص أن الزمن لا يكون ، ولكنه يتزمّن ابتداء من المستقبل بوصفه الاتجاه الأساسي للزمن[٦٥] ، وهذا التصور الفلسفي للزمن يؤدي إلى القول بأن الماضي ليس خلفا ، وليس المستقبل هو الأمام ، كما أن المستقبل أيضا هو ما ليس بعد ، بل إنه يتم بأن يكون الماضي والحاضر ، ففي الماضي يكمن المستقبل ، وهي رؤية تحققها الرواية بامتياز . كما أن كل محكي يحقق «كرونوتوب» خاصا به ، كما يقول باختين . ومن ثمة ، فإن التحديد الدقيق للكرونوتوب ينطلق من رؤية فلسفية صارمة ، ومدققة . ففي كل حدث هناك فضاء ـ زمن باعتبارهما وحدة يستحيل فصلها ، تتنوع وتتفاعل مع الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته بالواقع[٦٦] ، تستطيع أن تعطي نفسا معينا للأحداث ، كما أنها تشكل نواتها المنظمة والمتضمنة لموضوع الرواية ، حيث الحبكات تنعقد وتنحل في الكرونوتوب[٦٧] . في الرواية الفانتاستيكية يصير الكرونوتوب خطابا نوعيا له خصائص جديدة ومغايرة ، بحيث يصير الزمن بعدا في الفضاء ، يصعب تحديده ، مادام التعجيب يستند عليهما لتمرير الفانتاستيكي ، مما يفرز تساؤلات مشروعة تتطلب وضوح المنطلقات ؛ أولها تجليات الكرونوتوب في الفانتاستيكي وطبيعته ، ثم مكوناته ووظيفته ، انطلاقا من المفهوم الباختيني الإجرائي ، والاحتكام للنصوص الفانتاستيكية

مما يتيح إمكان اكتشاف آخر ، يؤسس خطاب التعجيب إلى جانب باقى المكونات ، وإن كانت تصورات چينيت الفكرية حول الزمن تمثل وسيلة إجرائية مرنة تفكك الزمن وتكشف عن خباياه المستترة . من خلال هذه المنطلقات ، فإن جميع المحكيات الفانتاستيكية تتضمن «كرونوتوب» متباينا، مادام التنوع هو سمة من سمات الرواية الحديثة .

وإذا كان تحليل باختين قد توصل إلى أن هناك «كرونوتوب» اللقاء : «الطريق» ثم القصر والعتبة ، فإن كرونوتوب الرواية الفانتاستيكية لا يتضمن بالضرورة هذه الأنواع التى كانت وليدة نتاج أدبى معين فى زمن معين . لذا فإن رؤية الكرونوتوب يجب أن تتم من خلال التحليل المتبصر ، خصوصا أنها تتعامل مع الرواية العربية ذات الخصائص المغايرة ظروفا وإنتاجا للرواية الغربية .

يتمظهر الكرونوتوب فى الرواية الفانتاستيكية باعتباره وحدة قائمة تؤطر الحدث العجائبى ، فيبرز الزمن بعدا من أبعاد الفضاء ، عصيا على التحديد بسهولة ، فهو يتلبس العجائبية بدوره : فى (أرواح هندسية) هناك زمنان هندسيان : زمن الحكى والقصة ، وهو زمن يبدو أنه طبيعى رغم فورته الداخلية ، يجرى فى فضاء السفينة، وعمارة أبى كير بشققها . هذا الزمن عادى يقع ـ على مستوى الظاهر ـ فى فضاء يبدو عاديا ، لكن الحقيقة أن هذا الزمن الذى يوهم بالمألوفية هو الذى ستنفجر منه نبوة الزمن الآخر ، فيؤثر فى الفضاء ثم «يصير مخيفا بدينامية الفانتاستيك ، ولا توقعاته الممسوخة التى تأتى لتخلط التنظيم الإقليدى Euclydi-en للأشياء تحت غطاء نظرية النسبية»(٦٨) . وهذا الزمن الآخر الذى تولده الرواية يحقق إمكانية وجود الفضاء ، وكلاهما ممتسخ يتحول :

«.. لكننا التفتنا إلى أعماقنا من جديد باحثين فى أمر الأربعة أيام التى تلت سقوط عمارة «أبى كير» ولماذا ظهرنا نحن وأ. دهر معا على ظهر السفينة . إنها أربعة أيام ، وفيها ما فيها من حيوات ، ونهب ، ونسيان وعصف وخصام وقطيعة وجبر وكسر وإغواء وإبرام وتقويض ، أربعة أيام سرقتنا بأنامل ماكرة رخية كرخاء هذا الضجر الشهوانى الذى شطر المعلوم بين يابستين : ميناء المدينة هناك ، ورصيف الأرض الأخرى هنا»(٦٩) .

فكرونوتوب (أرواح هندسية) يتمحور حول «الأيام الأربعة» الضائعة ، والعمارة ثم الشارع والأدراج والدهليز والسفينة ، والنوافذ والبهو والمصعد .. إنها أشياء تضفر الزمن بالفضاء لإفراز التعجيب . فالزمن الفانتاستيكى هو «بنية دينامية»(٧٠) تخضع للتمدد والانكماش كما تستطيع أن تتنوع فى «الفضاء الذى يتمدد ويتقلص ، يطول ويقصر»(٧١) .

لقد استطاع الكرونوتوب ، فى المحكى الفانتاستيكى، أن يحقق تبايناً مهماً بينه وبين الزمن العادى والمطلق، وإنجازه لفضاء بأبعاد أربعة ، مادام زمن أزمة يحايث «الكرونوتوب الفانتاستيكى» الذى يمكن تسميته «كرونوتوب الكابوس» ، المتضمن لقيم انفعالية تستولد الدهشة والتردد فى نفس المتلقى ، إذ الأحداث العجائبية تنبنى على انهراق الزمن فى فجوات الرهبة ، فـ «م آزاد» يقضى ست سنوات فى انتظار الرجل الكبير ـ وهى سنوات حلم «دينو» ـ ، والطفل الميت ينهض من موته ليقتنى الجرائد ، كما أن الخطيب السياسى يظل جالسا على كرسيه لسبع سنوات ، ميتا ، والجد القادم من أربعين سنة يتوعد حفيده أ. دهر .. كلها بوارق كرونوتوب الكابوس الذى هو عمودى يرصد الاختفاء ، الموت والتعجيب .

ولن نجادل فى أن كرونوتوب الكابوس ذاته يوجد فى روايات واقعية أو رومانسية ، لكن التأكيد على إبرازه فى المحكى الفانتاستيكى هو تأكيد على تحديد تفاعل المفارقة والتناقض وسط ما هو فوق طبيعى .

١ ـ الزمن الكابوسى : هندسة الأبعاد المرئية :

يحتوى الزمن على بنيته الدينامية والحيوية ، فيتعدد ويشكل قطبا رئيسيا فى الكرونوتوب الفانتاستيكى ، نظرا لأن الروائى فى هذا الخطاب لا يتناول الزمن مثلما تتناوله الأعمال الروائية الأخرى ، ولكنه يلجأ إلى تقنيات تموضع الزمن وسط أحداث فوق طبيعية ، فيصبح بعدا فاعلا يخضع للمسخ والتحول ، حتى يصبح مقتسما للبطولة ، لأنه يشكل فسيفساء شديدة التنوع ، فهو فى المحكى الفانتاستيكى عصب الحدث والشرايين التى تتدفق فيها دماء الشخوص العجيبة .

ويتجلى هذا فى كيفية رسم هندسة الزمن الكابوسى فى (دوائر عدم الإمكان) ، حيث الزمن زمن أزمة وموت وجنون ، وانهيار للأشياء ، يتدفق من لسان عواد الذى يجسد نواساً زمنيا لا يسير فى اتجاه واحد معلوم : «يا أيوب يا من بليت بالظلم والمكتوب : كأس الهنا كلما أردته جاءنى بالمقلوب»[٧٢] . فالزمن هنا ينقاد مع الفانتاستيكية ، يبتدىء بعد موت هنومة، من خلال استرجاع عام للزمن ، وبحث دؤوب وسط أزمنة كابوسية ، تحترق ، وتتصاعد أبخرتها الرمادية من ذاكرة «عواد» ، فتتحول أزمنة الرواية إلى زمنين كابوسيين : زمن النهار ، وهو أقل حدة من زمن الليل العنيف المهيمن ، وفيه يظهر القمر ، ويبدأ الصدام :

«فى الحال شمت هنومة الليل ، وسمعت الضفادع ، وكلب الأعمى والخيار . ليلة واحدة تكبر الخيارة ، وتنمو وهنومة أين هى؟! انقشع الدخان فهربت كل الأشباح بهنومة»[٧٣] .

الزمن فى (دوائر عدم الإمكان) زمن الموت الدائرى، والصدام مع كائنات غير طبيعية ومع معتقدات، أو مع الماضى ولحظة الآن التى هى الدرج الملتهب الذى يرتمى على عتباته الماضى مرتطما بالآن ، مردداً أصداءه فى الآتى ، بالإضافة إلى رؤية «عواد» الذى كان حكيه يجسد الزمن ويجعله زمنا غير عادى ، لأنه نفسه مرتبط بداخل البطل وخارجه ، يخوض صدامات عنيفة ، لذا جاء هذا الزمن منبثقا من جروح «عواد» مناقضا للزمن الخارجى الخطى الهادىء. ففى حديثه عن «عبد السميع» ، يصف كيف أنه «فى عشرة أيام زادت عمره عشرة أعوام وتقوس ظهره، وظهر الشيب فى سواد شعره». الزمن ليس واحدا، وليس متجانسا ، وهذا ما تحاول الرواية الفانتاستيكية إبرازه دائما، انطلاقا من تمظهرات عدة متباينة ترسم هندسة زمنية متداخلة توهم بالخطية دون التزام حقيقى بها .

إن الأشياء والكيانات تتزمّن حتى تصير ذات قيمة ومشروعية ، تفرز رؤية تنعكس على مرآة الكرونوتوب . ففى (أبواب المدينة) يتقصد الراوى إبراز الماضى ، ثم يبدأ فى القفز ليبرز الصفة التعجيبية للزمن :

«المرأة التى كانت تكلم الغريب وقالت إنها هناك منذ ألف عام . ماتت آلاف العذارى ، لكنها لا تموت»[٧٤] .

« امرأة عذراء ، ولها ثلاث بنات حبلت وأنجبتهم فى ثلاثة أيام » .

« الطيور تكبر بشكل غريب » .

«هذا حدث منذ ألف عام ، وسيحدث بعد ألف سنة» .

الزمن هنا مفتوح بأبواب متعددة ، بتعدد (أبواب المدينة) العجائبية ، وهو زمن دائرى يقاس بالمسافة الروحية ، فليست هناك ضوابط وحدود تحد زمن الغريب، أو سكان المدينة الغريبة، حتى صار الزمن مشاعا، نهبا بين الأزمنة تتقاسمه كما تشاء، (مثلما تقوسمت أزمنة بيروت ـ إلى منعطفات ـ بالشكل العبثى الفادح) . فانفلات الزمن فى المدينة الغريبة من المقاييس المألوفة إلى مقاييس ضد المألوف ، رؤية تضع الزمن فى المحكى وتمدده إلى حدود انفجاره، كما تقلصه إلى حدود الحيرة ، ، وتلك مفارقة تتلبس الزمن كله ، حتى تطبعه

فى نهاية الاستنتاج بالكابوسية ، والمتمثلة فى الأزمة والتوتر ـ فهناك الماضى ، وهناك الأزمنة الطالعة من هذا الماضى ، بأبعادها المتناسلة.

ويمكن أيضا تعزيز هذه الرؤية للزمن الفانتاستيكى باستجلاء تمظهراتها فى (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة) ، حيث الزمن الكابوسى ينطلق محايثا لزمن «إسكافى المودة» الذى يصوره الراوى مخمورا على الدوام ، يوقف أزمنة يتحول فيها إلى خروف ، أو حالة أخرى من التفكير الهذيانى ضد زمن الدركى ، مثلما يؤسس «الحاج كيان» فى (عرس بغل) زمنه الطقوسى فى كل السبوت والآحاد ، بعدما انكسر الزمن الأول الذى كان يريد أن يكون فيه مصلحا : «حشا الغليون ، وأضرم فيه النار ، ثم تناول كمية من الحشيش مزجها بالعسل» (٧٥) ، كما يمزجها بزمن مفقود يؤسسه داخل المقبرة ، حتى يتيح له انطلاق مراحل الرحلة الوهمية فى غرابة العالم ، وسط الأموات والحوارات الوهمية ، مثل رحلة « م آزاد » الوهمية إلى قبرص. إنها أزمنة الحلم التى توازيها أزمنة الحمق والفساد والموت ، بالإضافة إلى الحلم والهذيان ؛ وهما يقودان إلى مجاهيل أخرى . ففى (طرف ..) هناك ثلاثة أزمنة : المستوى الأول زمن ما قبل الحلم ، الحفيد فيه صاح بالعودة إلى الماضى ، وهى عودة تنطلق من زمن الآن الذى يسطح المستوى الثانى والثالث من أزمنة الرواية .

المستوى الثانى ـ زمن عتبة الحلم (زمن الآن) ، حيث تهيمن «الآن» بشكل لافت ، فى لحظات الموت : «الآن يأتى الرسل» ـ «الآن يخلع اللحاد مداسه» ـ «الآن سمع على البعد هزيم تلاوة جمهور المشيعين» .

وكأن الراوى بلجوئه إلى هذا التكرار يبغى جعل زمنى الحكى والقصة متوازيين ، وهو ما ينكشف سرابا فى المستوى الثالث الذى يمثل زمن الموت ، ويهيمن فيه ظرف الزمان «الآن » الذى لا يشبه (« الآن ») فى المستوى الثانى ، فالأول دنيوى والثانى أخروى ينطلق من ذاكرة الميت ويقيمان التعارض فى الدلالة ، وغيرها .

«الآن يعرف أن خاله كان يحبه» ـ «الآن يعرف أن الخال كان يقضى الليل فريسة للحزن» ـ «الآن يراها راقدة على الدكة جنب السرير» ـ «يراها الآن طويلة» ـ «يراها الآن ليلة دخوله بها» ـ «الآن عرف ما لم يكن يعرف، وأحاط بكل شىء علما» ـ «الآن تلاشت من بدنه كل صورة من صور الحياة»ـ «الآن تسقط الحدود وتتسع الآفاق إلى ما لا نهاية» ـ «الآن ما عادت المعرفة جزءا مضافا للكيان».

يؤسس ظرف الزمان « الآن » معرفة بالزمن/ الماضى ـ الأخروى والدنيوى ؛ وهو مؤطر بزمن الموت ، والرؤية الحيوية التى تعكس رؤية الفانتاستيك فى الرواية العربية ، المكونة من الموت والكوابيس ، وانهيار الفواصل الزمنية. هذا اللاتحديد لا تلتزم به (وقائع حارة الزعفرانى) وذلك بزرعها تواريخ وتحديدات زمنية فاصلة وملفتة للنظر فى كل صفحات الرواية . فمنذ أول كلمة يتحدد الزمن ويتعين : « مساء السبت » ـ وأعوام ١٩٤٩ ـ ١٩٧١/٩/٤ ـ أواخر ديسمبر ١٩٥٧ ـ عام ١٩٥٤ ، ميزانية ١٩٥٥ ـ أول راديو ١٩٥١ ـ ١٩٤٤ ـ ١٩٤٢ ... إلخ » . ويأتى إدراج هذه التواريخ للإيهام بواقعية الحدث الفانتاستيكى على أنه شىء وقع فى حارة من حارات مصر الكثيرة ، تحكى عن أزمنة أزمات وكوابيس ، إنها تأريخات تؤدى وظيفة مزدوجة لصيقة بالشخوص . والراوى ينطلق فى سرده بشكل خطى منذ ظهور أزمة العنة والطلسم ، ثم استمرار الأيام ثقيلة . لكن الزمن الفانتاستيكى هو الذى كان يحرك الأزمنة الأخرى ، ويمدها بحيوية تتمثل فى المفارقات الزمنية ، من جهة و زمن الطلسم الممتد فوق قرن ونصف من الزمن، فى فناء دائم الظلمة ، من جهة أخرى .

إلى جانب هذا التحديد الزمنى للسنوات ، هناك هيمنة ملفتة للتحديدات الزمنية العامة ، واليومية مثل:

« بعد ثلاثة شهور ـ فى الساعة الثانية عشرة وخمس دقائق عاد أحد الغائبين ـ حوالى الخامسة توجه التكرلى إلى عاطف ـ صباح السبت قال لامرأته ـ حتى الظهيرة علم الزعفرانيون تفاصيل حياة التكرلى ـ فى العصر أصغى الزعفرانى إلى عويس ـ خلال العصر تحدث عويس ، نقلا عن الشيخ ، عن إكرام . . .» .

وهذه النماذج من الأزمنة تأتى فى الغالب مع بداية كل عنوان فرعى يتحدث عن حدث معين ، بتحديد الكرونوتوب ، وهى طريقة توضح خطية الزمن الفانتاستيكى فى (وقائع حارة الزعفرانى) لإيهام متلقى أحداث الرواية المتعلقة بالطلسم وتفاعلاته بين الأفقية والعمودية ، وإفرازاته المحملة برؤية فلسفية للحياة والأشياء، فالزمن فى الخطاب الروائى الفانتاستيكى له سماته ومكوناته ، منها أن كل خطاب يحتوى زمنين : الأول هو زمن مألوف وعادى يشير إلى تعاقب الليل والنهار ، ومؤشراتهما التى تشير إلى الزمن الطبيعى الذى يتم ضبطه على الساعة واليوم والشهر والسنة ، ويجمع بين زمن الحكى والقصة . أما الزمن الثانى فهو البعد الرابع الذى يتراقص بعنف يحايث عنف المحكى بأحداثه العجائبية ويسير فى اتجاهات غير متجانسة ، ممتداً أو متقلصاً ، محدثا فجوات مفخخة تتصيد الغرابة ، بأبعادها ومستوياتها الواضحة والمضمرة ، ومنتجا لطقوس فانتاستيكية تفجر الزمن الفيزيائى المرئى ، وتسير فى خطوط زمنية فضائية نسبية ومتغيرة مثل الأزمنة التى تنوء بها ذاكرة « عواد » أو الأتربة الزعفرانية فى حارة الشيخ عطية ، أو الزمن اللامرئى فى (أرواح هندسية) حيث يتأسس التعجيب ـ أو ذاكرة « دينو » فى وصفها لحلم هذيانى محموم ، وكل هذا يؤسس للكابوس الزمنى المأزوم ذى البداية والنهاية ، ثم الاسترجاعات والاستباقات من طرف رواة « غير محسوبين فى عداد هؤلاء الذين تشرئب مصائرهم » أو هم « من روح لا يخالطها دهش أو ذعر أو فرح أو ما يتصف به الكائن المرئى ذو اللحم والدم والضجر » (٧٦) .

لكن المفارقة أنهم يبحثون عن الزمن الضائع ـ فى (أرواح هندسية) ـ أربعة أيام من حياة « أ . دهر » ، كأن الرواية هى بحث عن الزمن المختبىء فى المرآة ، والمسكون بأزمنة أخرى ، بدورها تبحث عن الأيام الأربعة، فالماضى المفصول بأربعين عاما هو ماضى الجد الذى يتوعد حفيده ، يبحث بدوره عن الأيام الأربعة الضائعة التى مرت كبعد فضائى مكسور ، إنه زمن هندسى بأبعاد لا مرئية يهيمن على زمن الحكى والقصة ، خارج « المرآة » ، حيث تنحل المشاهد وتتداخل ، أما أ. دهر :

« فيعيد ترتيب روحه ، طالما لا يتذكره أحد ، وطالما ستنهار العمارة دون أن يذكره أحد، إنه ترتيب صغير لما تبقى من أيام ، وهى تحديدا أربعة أيام ، قبل انهيار العمارة » (٧٧) .

(. . .) نعم انهارت عمارة أبى كير ، فخرج « أ. دهر » من المرآة التى انكسرت ممسكا بقيد مخصص للبغال عادة ، وهو يتوعد : « خدعتنى » . الكرونوتوب كابوسى ، يكنز الزمن لترتيب الروح من انهيار الفضاء وفساده ، هروب الزمن من فضاء العمارة التى ستنهار إلى فضاء المرآة التى ستنكسر ، ووسط هذه الارتباكات تنبجس أزمنة أشد ارتباكا ، مشدودة بين الماضى والمستقبل فى إيقاع منسجم بالتعجيب ، مثل زمن الخطيب الميت :

« نعم ، لثلاث سنين لم يتزحزح الخطيب ذو الشعر الذى ازداد خفة كمعانى خطابه أمام حضور بات يأتى مدفوعا بفضوله مرة ، وبهربه من ساعات القصف إلى مكان آمن مرة

أخرى دون أن تثنى بعضهم حتى الرائحة التى حاولت جثة « القائد » ـــ بفعل إصرار داخلى ـ إخفاءها لكنها انبعثت (...) نعم كان ذلك فى الأسبوعين الأولين إذ أنزلوه ـ ميتا ـ من العمارة إلى صالة السينما (...) وانقضى الغد ، على النحو المرسوم لجثة ينبغى تأجيل خطبتها سبع سنين (...) نعم فى ثلاث سنين أخرى لم يحد الخطيب كثيرا عن ترديد كلمتى المستقبل والغروب مع إشارات بيديه أو برأسه ، إلى « القائد » دون ذكر لقبه قط حتى اللحظة التى صرخ فيها بالجالس : « تجشأ » . وكان ذلك فى أواخر السنة السابعة فى الحفل الذى لم يلق غير ضعيف الشعر بخطاب فيه ، وفى اللحظة تلك دفع الخطيب كرسى « القائد » . . . فسمعت طقطقة عظام ، وتدحرجت جمجمة وكف بسلاميات متماسكة مضمومة على قبعة عسكرية أما بقية الهيكل العظمى فظلت داخل تجاويف الثوب الذى لم يبل كثيرا ، إذ ذاك نهضت الحفنة المتناثرة من الناس عن مقاعدها فى الصالة ، مذهولة ، وهى القادمة بفضولها المرح » (٧٨) .

هكذا يتعدد الزمن وينطبع بسمات الفانتاستيكية فى كل الأعمال العجائبية ، بالكابوسية واللامألوفية ، ذلك أن الزمن يسير وفق متغيرات ، لا حقائق ثابتة ، يولد من الموت والجنون ، والعبث ، والانهيار ، إنه انتظار دائم داخل عزلة تتلاحم مع الاندفاع والنكوص ، والإحباط . إنها هوية الكائن ، وتجسيد لأزماته وحقيقته الكابوسية ، وهو بذلك يتميز عن زمن المحكيات الأخرى، ويلتقى مع الأعمال التجريبية التى جعلت من الزمن بعدا حقيقيا بملامسة الجوانب الغافية فى لاشعور الكائن . والزمن فى الرواية التجريبية هو البطل ، وفى المحكى الفانتاستيكى الذى يقوم على عمد تجريبية هو افتصاح لهوية الكائن ، والشىء والحدث ، مثلما هو الفضاء الذى يقوم مع الزمن بتأسيس تمظهرات مغايرة لكرونوتوب كابوسى يقعد لمكونات الخطاب الروائى الفانتاستيكى .

٢ – الفضاء الفانتاستيكى : هندسة التعجيب :

لا يتحدد الفضاء الروائى فى الأمكنة وحدها (وهى مجرد جزء ، خصوصا فى المحكى الفانتاستيكى) ولكنه يتحدد انطلاقا من علاقته بالزمن ، ثم بانفلات الفضاء عن الأبعاد الإقليدية إلى أبعاد متعددة ، مفتوحة، فالعالم الروائى « لا يتكون من الوجوه الهندسية البسيطة، ولكنه يستنتج من أشكال جد معقدة » (٧٩) ، ومتنوعة تحقق الاختلاف عن الفضاء المألوف ، والمتعارف عليه ، بخلق تعددية فى جغرافيا الأشياء والكيانات . ذلك أن المكان كما يقول ج . برنس G.Prince

« يحتل دورا بارزا فى النص ، أو يشغل حيزا ثانويا فيه ، قد يكون حركيا ، فعالا أو ثابتا ، سكونيا ، وقد يكون متناسقا ، أو غير متناسق ، واضح الملامح أو غامضها ، مقدما بشكل عفوى غير مرتقب تتناثر جزئياته عبر فضاء النص » (٨٠) .

وهى أشكال متعددة يحتويها المحكى الفانتاستيكى غير ملتزم بالفضاء ذى الأبعاد الثلاثة ؛ أى أن تصويره للمكان هو رصد لشىء خاص من زاوية نظر خاصة ، وليس للمكان المتعارف عليه بأبعاده الجغرافية ، ذلك أن الفضاء الروائى هو فضاء لغوى (٨١) ، بامتياز ، يولد من الكلمات المتخيلة بالإضافة للمشاهدات الفردية والتجارب اليومية للكاتب الذى هو مثل « رسام يختار ، أولا ، جزءا من الفضاء الذى يؤطره ثم يتموضع على بعد مساحة منه » (٨٢) لينظر إليه من منظور معين ، لأن فضاء الرواية ـ كما تقول جوليا كريستيفا ـ هو فضاء

المنـظـور (٨٣) الذى يرى الراوى من خـلاله الأشـيـاء وينظمها انطلاقا من قناعاته الجمالية والفكرية معا .

ودراسة الفضاء فى المحكى الفانتاستيكى لا تتحدد من جهـة معينة ، فـهـو يشـمل الأمكنة والمسـاكـن ، والمزارع والأشياء الطفولية التى تنقل عن طريق المخيلة ، كما أوضح ذلك جينيت فى تناوله لمارسيل بروست(٨٤).
وإذا كان تقسيم النقاد للفضاء إلى واقعى طبيعى ، وآخر أسطورى متخيل ، فإن المحكى الفانتاستيكى يحاول أن يجمع هذين النوعين فى جدلية مشـهـدية قائمة على أبعاد متعددة الدلالة والمرجع (٨٥) ، يجمع بين الواقعى والمتخيل ، انطلاقا من الإمكانات الجديدة المفتوحة على المخيلة ، نتـيـجـة طروحـات آينشتين حول المكان المربع الأبعـــادContinuum ، وهو مـا يمكن استنتاجـه من المحكيات الفانتاستيكية التى تطعم الفضاء بالتعجيب .
ففى (دوائر عدم الإمكان) يتأسس الفضاء انطلاقا من وعى « عواد » ، فضاء يجمع بين السطح وجغرافيته المرتبطة بالزمن . فـذكـر السطح يرتبط بالليل والقمر وبالسلم وأدراجه المؤدية إلى الفانتاستيكى ، فهو فضاء مفتوح عـمـوديا . مثلما هى البئر والساقية : « غول مدسوس فى باطن الأرض مفتوح الفم إلى أعلى ، إلى السماء » (ص ١٢٥) .

فالفضاء فى (دوائر عدم الإمكان) أرضى ويتجه عموديا نحو السماء ، مفتوح مقابل فضاء مغلق ، وهو أيضا ديناميكى مقابل الفضاء الاستاتيكى (٨٦) ، وهـمـا فى جدلية تقوم على تفاعل المغلق بالمفتوح ، والداخل بالخارج ، الثابت بالمتحرك ، مما يفضى إلى الثنائية المؤطرة لجميع هذه الثنائيات المتفرعة ، أي الفضاء المتخيل ، والفضاء المعيش (المدرك والمنظور) ، بالإضافة إلى « فضاء التمثيلات الذهنية ، والمكان النفسى » (٨٧) الذى ندركه عن طريق علامات ومؤشرات مرجعية تعمل على إضاءة باقى المكونات الروائية الأخرى :

١ـ مؤشرات مرجعية تحيلنا إلى أمكنة واقعـية ذات مواصفات معروفة مثل حارة الزعفرانى ، الشمال السورى ، قبرص .
٢ـ مؤشرات تحيل إلى مـا هو عـائم انطلاقـا من أدوات وظروف للمكان والزمان (هنا ـ هناك ـ قرب ـ بعد ، أعلى ، أسفل ، كبير ، صغير ، دائرى ، مستقيم ، متوقف ، متحرك ، أفقى ، عمودى ، مفتوح ، مغلق، مـسـتـمـر ، لا مـسـتـمـر . . إلخ) وهو مـا تحـفـل به المحكيات الفانتاستيكية .
٣ـ مؤشرات تحيل المتلقى على فضاءات متخيلة ، أو غيـر محددة القـسـمـات ، مثل (أبواب المدينة) التى تعكس بغمـوضـهـا الدلالـى غرابة مفرطة شأن البيت العتيق فى (طرف . . .) الذى يجسد الوحدة الطاعنة فى الرعب نحو المقبـرة ، ثم القبـر الذى تجرى فـيـه الأحداث، وهى فضاءات للموت تبدو كأنها نهائية .
لكن الرؤية لهذا الفضاء تجعله مفتوحا لا نهائيا ؛ من المقبرة تنفتح ذاكرة الحفيد ، وفى القبر يرى الميت كل الماضى ، وكلها فضاءات كابوسية ، وديناميـة تنطلق من نقطة سـتـاتيكيـة لأن الرحلة ، دائمـا ، تفـتـح الفـضـاء(٨٨) ، كما تفتح رحلة الحفيد الحلمية آفاقا جديدة ، ورحلة الميت التى تفتح قبره المظلم على دنياه التى فارقها ، بالإضافة إلى رحلة « مم آزاد » المزعومة من الشـمـال السورى إلى قبره بعدمـا كـانت توازيهـا رحلات إلى التاريخ ـ تواريخ الثورات المغدورة ـ والرغبة فى الرحلة إلى كردستان ، ثم رحلات « الحاج كيان» العجائبية داخل المقبرة . . كلها فضاءات تعلو على الفـضـاء الطبـيـعـى ، لتـتـمـاس وفـضـاء الحلم والرعب المفتوح على نفس الكائن . « إن الفضاء الروائى ليس فى العـمـق سـوى مـجـمـوعـة عـلاقـات توجد بين الأمكـنـة»(٨٩) بتنوعها وصداميتها، مثلما فى (أرواح هندسـيـة) ، فـالعـمـارة والمرآة ينهـاران بزمنهـمـا ، كى ترحل السفينة : أمكنة متغيرة ، تفرز طقوسا متباينة تصب فى شريان كرونوتوب واحد :

الرواية / الكرونوتوب	الزمن	الفضاء
الريـــــش	زمن الحلم / زمن الواقع والغربة / والضجر	الشمال السورى ـ قبرص
أرواح هندسية	أربعة أيام ضائعة	عمارة أبى كير ـ السفينة
دوائر عدم الإمكان	زمن الموت والهذيان	السطح ـ البئر
أبواب المدينة	زمن غريب وعائم	المدينة الغريبة
طرف من خبر الآخرة	الزمن الأخروى / القبر	البيت القديم ـ المقبرة ـ القبر
وقائع حارة الزعفرانى	زمن الطلسم	حارة الزعفرانى
أوراق شاب عاش منذ ألف عام	ألف عام خلت	مصر القديمة
عرس بغل	الزمن الاستيهامى	المقبرة ـ بيت العنابية
الحقائق القديمة	زمن المخمور	مقهى عش البلبل ـ درب المودة ـ الخمارة

من خلال هذا الشكل يبدو كيف أن الكرونوتوب فى المحكى الفانتاستيكى هو مشهد كابوسى يسجل العلاقة بين التعبير الفنى والإدراك الحسى، يحاكم المصائر على مسرحها المضعف عن طريق وصف دقيق للتفاصيل، يهدم الهندسة المألوفة، ليبتنى على أنقاضها هندسة أخرى من نسائج غريبة، مرعبة أحيانا. وقد شهدت الرواية العربية، عموما، تحولا بلاغيا فى حساسية الكرونوتوب، وخصوصا فى النص الفانتاستيكى الذى يجمع التجريب الروائى بالإضافة إلى التشكيل المعتمد على تغيير المألوف إلى لا مألوف، الأمر الذى أفرز ما أسميناه بالكرونوتوب الكابوسى، الناتج عن عدة تقاطعات فلسفية واجتماعية ونفسية.

على سبيل الاستنتاج :

ليس أمام الرواية، اليوم أو غدا، إلا البحث باستمرار عن مغامرات جديدة تسمها باللااكتمال المفتوح، والتعدد الخصب الذى يضم جسارة المعرفة جنب غواية المتعة.

وإذا كانت المعانى مطروحة فى الطريق ـ كما قال بذلك القدماء بخصوص الكتابة الشعرية ـ فإن ذلك حقيق بالنظر فى الرواية. لأن التيمات التى يمكن للمحكى أن يطرقها لا توجد فى الطريق، فحسب، ولكنها تنفجر وتتوالد على شكل فضائح تهم العقل والوجدان فى علاقتهما بطبيعة المجتمع فى محيطه الخاص والعام.

وهذا الجانب حاسم فى رصد انشغالات الروائى وقياس حساسيته وتجريبيته، بالإضافة إلى الطرائق والصيغ التى تستوعب هذه الانشغالات، مما دفع الرواية العربية، فى العقدين الأخيرين، إلى التنويع فى التشكيل والتجريب من خلال صيغ تخيلية جديدة فى القول والتعبير.

وقد أفادت الرواية ـ فى هذا الجانب ـ من التطور الذى عرفه المحكى الأوروبى والأمريكى ـ لا تينى، كما أفادت من تنوع خطاب المحكيات النثرية العربية القديمة.

وكانت تقنية الفانتاستيك من الشكل التعبيري الآخر الذي سيعرف اهتماما مشفوعا باجتهادات تختلف من ثقافة لأخرى ومن تصور فكرى ونقدى لآخر .

كما أن الفانتاستيك اليوم ، فى الرواية العربية ، يستدعى آليات نقدية جديدة ، ويدعو النقد إلى مراجعة أدواته بقصد التصدى لهذه السيولة التخيلية التى تقف وسط أشكال تنتمى لـ « الفصيلة » نفسها ، أو قريبة من هذا الانتماء ، وإن لم تعرف تطورها مثلما عرفه الفانتاستيك .

إن واحدة من أهم خصائص الفانتاستيك تتمثل فى تأكيد المفارقة وبعث الحيرة والشك فى نفس المتلقى عن طريق إبراز « فوق الطبيعى » ، وتقليص دور ما هو طبيعى حينا أو استغلاله للإيهام فى حين آخر . كما يتم اللجوء إلى خرق ومسخ هذا « الطبيعى » أو تدميره فى مرة ثالثة مثلما أوضحت ذلك الأطروحات ـ التى عرضنا لها ـ وخصوصا تطورات أرين بسيير وجان بلمين نويل ، المتقدمة فى هذا المجال ، والتى حاولت الإفادة مما جاء به تودوروف فى تحديداته الدقيقة ، وسيجموند فرويد بخصوص مفهوم « الغرابة المقلقة » وما يستتبعها من استيهامات واضطرابات نفسية .

إن الفانتاستيك ، باعتباره مجالا للتشكيل الروائى ، يعتبر قريبا جدا من أشكال أخرى يتقاطع معها ويفيد منها فى آن ، مثل الخيال العلمى ونتائج علم النفس ، وما وراء علم النفس وكذلك بعض العلوم الأخرى ، وغير ذلك من الصيغ التخييلية التى تقود فى النهاية إلى « تيمات » أكثر حبكة وتجديداً ، تتميز عن الحكايات المعتمدة على مواضيع مستعادة ، وأيضا تقود إلى تطوير محكى الخيال العلمى الذى يحكى عن المستقبل بمخيلة استقبالية .

لهذا ، فإن إرهاف الرواية الفانتاستيكية يكمن فى تجريبيتها ومكوناتها السردية ، وما تخلقه من تعجيب يعبر عنه كرونوتوب الكابوس ومسخ الفضاء والزمن (وأيضا الشخوص) ، والأسئلة الوجودية المحمولة على لغة تسعى لأن تتحرر من كل التباس مثلما تحرر المعنى من قيود الطبيعى والمألوف .

الفانتاستيك ، فى الرواية العربية ، بهذا المعنى يمثل تأكيداً مضاعفاً على غنى التخييل العربى ، وإمكاناته الواسعة ، وما يعد به من مغامرات دلالية وشكلية .

الهوامش :

(١) انظر : Meike Bal = **Narratologie (Essais Sur La Signification Narrative Dans Quatre Romans Modernes**) ed., Hespubishers Utrecht. 1984, p. 4.

(٢) انظر : Charles Scheel : **Les Romans De Jean Louis. . Et Le Réalisme Merveilleux Redefini,** in Revue Presence Africaaine, 3 ème Trim., I 988 , No 147 p.43.

(٣) انظر : يحيى الطاهر عبد الله **الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة** (رواية) ضمن الكتابات الكاملة ، دار المستقبل العربى ـ القاهرة ط١ ـ ١٩٨٣ .

المرجع السابق ، ص ٤٥٤ .

(٤) انظر : Gilles Merregaedo : **Le Statut Du Narrateur Dans Le Recit Le Vecroftien**, In Poetiques (S), Actes De Congres De elyon

(٥) انظر : 1981, ed Presses Universitaires De lyon, 1983.

(٦) انظر : Gerard Genette : **Frontiere Du Recit** , France, ed Seuil (Coll Point). 1981, p. 59.

(٧) انظر : Roger Caillois : **Au Coeur De Fantastique**, France, ed, Gallimart 1976, No 21.

(٨) انظر : Gilles Merregaldo, Idem . p. 75.

(٩) انظر : Jacques Finne, **La Littérature Fantastique:** Essai Sur L'organisation Surnaturelle -bruxellles, Universite De Bruxelles 1980, p. 147.

(١٠) انظر : جمال الغيطاني : **وقائع حارة الزعفرانى** ، مصر ، مكتبة مدبولى ط ٢ ، ١٩٨٥ ، ص ص ١٥٦ ـــ ١٥٧ .

(١١) انظر : سليم بركات : **أرواح هندسية** ، بيروت ، دار الكلمة للنشر ط ٢ ، ١٩٨٧ ، ص ص ١٢٨ ـــ ١٥٣ .

(١٢) انظر : سليم بركات : **االبراهين التى نسيها د م أزاد فى نزهته المضحكة إلى هناك أو الريش** ، منشورات مؤسسة بيسان ط ١ ، نيقوسيا ، ١٩٩٠ .

(١٣) انظر : عبد الحكيم قاسم : **طرف من خبر الآخرة** ، ص ص ٢١٤ ــ ٢٣٤.
(١٤) انظر : **أرواح هندسية** ، ص ١١٥.
(١٥) جاء عرض هذه التقنيات المساعدة للسرد ، بتفصيل عند جماعة M خصوصا فى الفصل الخاص بالسرد (مرجع متكرر) .
(١٦) انظر : Groupe M, **Réthorique Generalle**, ed Seuil 1982.
(١٧) انظر : Groupe M, Idem p. I85.
(١٨) انظر : B. Combattes-J. Fresson - R.Tomassone; **de la Phrase au Texte**, ed, Delgrave 1979, p. 5.
(١٩) انظر : Idem p. 8.
(٢٠) انظر : هادى دانيال : **عن تجربة الذاتية والانتماء للمزدوج**، باريس ، مجلة اليوم السابع .
(٢١) انظر : عدد ٢١٤، ص ٥ ، ١٣ يونيو ١٩٨٨، ص ٣٦ .
(٢٢) انظر : **أرواح هندسية** ، ص ١٠ .
(٢٣) انظر : Jacques Finné, Idem P. 127.
(٢٤) انظر : Idem, p . 127.
(٢٥) انظر : Ibidem, p . 127.
(٢٦) انظر : Le Statut Idem, p . 75.
(٢٧) انظر : Chares Scheel, Idem p . 53 (Inprésence Africaine)
(٢٨) انظر : Jacques Pinne, Idem P . 27.
(٢٩) انظر : Le Statut p . 76.77.
(٣٠) انظر : Idem p . 84.
(٣١) انظر : **أوراق شاب عاش منذ ألف عام** ، ص ٧.
(٣٢) انظر : Roland Bourneuf et realoullet:: **L'unerers** du Roman ed, P.U.F. (Lih. Modernes) . 21 ed 1985 p . 85.
(٣٢) انظر : **طرف من خبر الآخرة** ، ص ١٩٨.
(٣٤) ان هذه الوظائف السردية هي وظائف توجد في جميع النصوص بدرجات متفاوتة، لكنها في المحكى الفانتاستيكى تتخذ وضعية أخري ــ انطلاقا من تحديدنا للفانتاستيك فى المقال الأول ــ هذه الوضعية التى تبدو بدورها مشابهة للعديد من الأعمال الروائية .
(٣٥) انظر : طرف من خبر الآخرة . (مرجع سابق) .
(٣٦) انظر : **عرس بغل** ، ص ١١.
(٣٧) انظر : Philippe Hamon ; **Qu ' Est Ce Qu ' Une Description?**
Poetique No 12 Mai 1972, France, p . 484.
(٣٨) انظر : Philippe Hamon; **Introduction A L'analyse Du Descriptif**, ed, Hachette1981, p . 8.
(٣٩) انظر : Ph. Hamon; **Qu ' Est Ce Qu ' Une Description**, Idem p .465 .
(٤٠) انظر : Phillipe Hamon, 1972, p. 466 .
(٤١) انظر : **دوائر عدم الامكان** ، ص ١٣٨ .
(٤٢) انظر : Ph. Hamon, 1981, p. 19 -20.
(٤٣) انظر : طرف من خبر الآخرة ، ص ١٩٨.
(٤٤) انظر : Phillippe Hamon, 1981, p . I19.
(٤٥) انظر : Philippe Hamon 1972 , p . 469. (Note II).
(٤٦) انظر : Ibidem.
(٤٧) انظر : أرواح هندسية ص ٢٥.
(٤٨) انظر : **وقائع حارة الزعفرانى** ، ص ص ٥١ ــ ٥٢.
(٤٩) انظر : **طرف من خبر الآخرة** ، ص ١٩٩.
(٥٠) انظر : Ph. Hamon, 1972. p . 484.
(٥١) انظر : dem p . 447.
(٥٢) انظر : Idem p . 477.
(٥٣) انظر : dem p . 479.
(٥٤) انظر : **حكاية على لسان كلب** ، ص ٣٢٦.
(٥٥) انظر : **أرواح هندسية** ، ص ٥٠.
(٥٦) انظر : المرجع نفسه ،ص ١٦٦.

(٥٧) انظر : المرجع نفسه ،ص ١٦٧ .

(٥٨) انظر : Jean Ricardov ; **Problèmes du nouveau roman**, ed, Seuil/ (Coli tel quel)1967, p. 105.

(٥٩) انظر : Roland Barthes; S/Z, ed Seuil 1970 , p . 6I .

(٦٠) انظر : PH . HAMON 1972 , p . 484 (Note 44).

(٦١) انظر : **الريش** ، ص ٥٧ .

(٦٢) انظر : Bernard Valette; **Esthetique Du Roman Moderne**, France, ed, Nathan 1985, p . 237.

(٦٣) انظر : عبد الرحمن بدوى : **موسوعة الفلسفة** ، ج ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط ٧، ١٩٨٤ .

(٦٤) انظر : T.Todorov ; **Le Principe Dialoguique** , ed Seuil 198I, p . I28 .

(٦٥) فى الفصلين السادس والسابع ، يدرس جاك فاريلى الزمن عند هوسرل وهايدجر وعند بول فاليرى وسارتر دراسة فلسفية مستفيضة ، انظر :
Jacques Garelli, **Le Temps Designes**, France, ed Klincksieck 1983.

(٦٦) انظر : B. Valette, Idem, p . 384.

(٦٧) انظر : Idem, p . 391.

(٦٨) انظر : Maurice Levy ; **Love Craft Ou Du Fantastique**, ed, V.G.E., Coll 10/I8 - I972 p . 73.

(٦٩) انظر : **أرواح هندسية** ، ص ٢٥ .

(٧٠) انظر : Jacepues Coorelli. p . 202

(٧١) انظر : M.Levy. p . 67.

(٧٢) انظر : **دوائر عدم الإمكان** ، ص ١٧٣ .

(٧٣) انظر : **دوائر . . .** ، ص ١٦٤ .

(٧٤) انظر : **أبواب المدينة** : الصفحات : ٢٨ ــ ٥٠ ــ ٧٨ ــ ١٠١ .

(٧٥) انظر : **عرس بغل** ، ص ١١ .

(٧٦) انظر : **أرواح هندسية** ، ص ١٠ .

(٧٧) انظر : **أرواح هندسية** ، ص ١٧٦ .

(٧٨) انظر : **أرواح هندسية** ، الصفحات : ١١٦ ــ ١١٧ ــ ١١٨ .

(٧٩) انظر : Murice Levy, p . 73.

(٨٠) انظر : Gerard Prince ; **Narratology From In Fonction Of Narrative** , ed, Mouton 1982, p . 73 -74 .

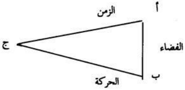
(٨١) انظر : Jean Weisgerber ; **L'espace Romanesque**, ed, L' Age D' Homme 1978, p . 10

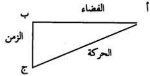
(٨٢) انظر : Roland Bourneuf, Idem No 109.

(٨٣) انظر : Julia Kristeva ; **Le Texte Du Roman**; approche Sémiologique d'une structure duscursive transformationnelle, lahaye, ed, Maouton , 1970, p . 786 .

(٨٤) انظر : Cerard Genette ; **Figures II** , ed , Seuil (coll Point) I969. p . 43-48.

(٨٥) يمكن الاعتماد على طريقة القياس بالأضلع لتمحيص مدى أهمية هذا العنصر أو خفوت ذلك ، فالكرونوتوب مؤسس من ضلعى الزمن ـ فضاء يضاف إليه ضلع ثالث رابط هو ضلع الحركة الذى لا يجرى عليه القياس ، ولكنه تابع لضلعى الكرونوتوب ، فإذا كان ضلع الفضاء أكبر من ضلع الزمن ، كانت الحركة تابعة له ، أى أن إشعاعه أكبر من إشعاع الزمن ، أو العكس ، كما يوضح ذلك الرسم التالى :





وفى السياق نفسه ، فإن الاحتكام إلى الأضلع والقياس يجرى على ما يتفرع عنهما ، ذلك بأن يكون ضلع الفضاء الطبيعى أكبر من ضلع الفضاء المتخيل ، فإن الرواية لا تفتأ أن تكون واقعية أو سيرة ـ يوميات ، والعكس يجرى بالنسبة للفانتاستيك الذى يكون فيه ضلع المتخيل أكبر من ضلع الفضاء الطبيعى . والأمر نفسه بالنسبة للزمن بشقيه ؛ العادى الذى يحتسب بالأيام والشهور والسنوات ، أو الزمن الفانتاستيكى الذى يعتمد التمدد والتقلص.

(٨٦) انظر : Mickael Isscharoft ; **L'espace et la nouvelle,** France , ed, Corti I976, p .99

(٨٧) انظر : Jean Weisgerber , Idem p .12

(٨٨) انظر : Roland Boureuf, p . I25

(٨٩) انظر : Jean Weisgerber, p. I4.

التجريب

فى نماذج من الأدب الروائى التونسى

مصطفى الكيلانى
(سوريا)

يفترض هذا المبحث ، من البَدْء ، ربْطَ الصّلة بين النصّ الروائى والمجتمع الذى أنشأه فَلَئِنْ عُدَّ الملفوظ الشعرى مجالاً للمكان المُعَمَّم ، وذلك لنزوع لغة الشعر إلى التجريد الاستعارىّ وكثافة الترميز فى أغلب الأحيان دون انقطاع عن الحسىّ والحَدَثىّ ، فإنّ الرواية حيّز لغوىّ يكتظّ بالتفاصيل ودوالّ الأشياء والحركات فى إحالاتها شبه المباشرة على وَهَج الحياة الاجتماعية والنفسية . إن الرواية - باختصار - ذات لُغويّة مخصوصة تؤسِس مُجْتَمَعاً وتُحيل عبْر وسائط مختلفة على مجتمع مُعَرَّف تاريخاً ومكاناً . . .

هل يستقيم دال « الرواية العربية » أو « الرواية المغاربيّة » على أساس افتراض مجتمع قومىّ موجود بالفعل أو مجتمع « إقليمىّ » أو « شبه إقليمىّ » ؟ فتبدو أسئلة الرواية فى الأدب العربىّ أشدّ إرْبَاكاً ، من أسئلة أجناس أدبيّة أخرى ، لِمَا سَادَ من مواقف إيديولوجية وثوقيّة أثبت تاريخ النقد الأدبىّ العربىّ عجزَها عن فهم الظواهر الأدبيّة فى سياقاتها التّاريخيّة والاجتماعية الخاصّة ، وانحباسَها فى أنماط لغويّة إقطاعيّة قاطعة مَعْرفيًا فى جُلّ المواطن ، تتكرر بِحُكْم الانشداد إلى مَفاهيم إطلاقيّة وانصرافها إلى مواضيع يغيب فيها السؤال وتتحدّد نتائجها منذ البدايات[١] .

وتتراكم قضايا المنهج فى حيز التعْميم الاصطلاحى وارتباك المفاهيم . فكيف ندرس الرواية المغاربيّة أو العربيّة فى غياب عَمَلٍ توثيقىّ يضبط أبسط المعلومات المُدَقّقة الخاصّة بمَسْرَد العناوين ؟ ما حدود المدوّنة الروائيّة العربيّة أو المَغاربيّة ؟ ما اتّجاهاتها ؟ كيف نتجاوز مقولة المركز والمحيط الإبداعيَّيْن « فى دورة الكتابة الأدبيّة عامّة والرواية على وجه الخصوص ؟ »[٢] . هل « يمتد مسرد الرواية ليشمل الروايات العربيّة الأخرى الناطقة بالفرنسية والإنجليزيّة وغيرهما من اللغات الأجنبية إنْ كُتِبت روايات عربيّة بتلك اللغات ، فنُلَمْلم بذلك شتات تراثنا الروائىّ المُعَاصِر بعيداً عن أىّ مسبّق إيديولوجىّ ، ونُحرّر الروائيّين الّذين اختاروا الكتابة بِلُغة أجنبيّة من عقدة التشرّد والتردّد بين المركزيْن القامِعيْن : الثقافة الأم وثقافات الشمال ، ونتفهّم الظروف الدّافعة إلى استخدام لسانٍ غير عربىّ للتعبير عن هموم وقضايا ذاتيّة ومجتمعيّة عربيّة ؟ . . »[٣] .

١ / ١

وأجدُنى أمام هذه القضايا المُسْتعْصية ـ رَاهِناً ـ ولما يستلزمه هذا النصّ النقدىّ من اختصار مدفوعاً إلى التقيّد بالرواية التّونسيّة باعتبارها ظاهرة أدبيّة مُحَدَّدة فى موضوعها وفى القضايا التى يمكن إثارتها فى مثل هذا المقَام ، يُساعدنى على ذلك اهتمامى بهذه الظاهرة فى دراسة مُطوَّلة(٤) ، فأقتصر على البحث فى التجريب من خلال نماذج روائيّة ثلاثة : (ونصيبى من الأفق) لـ عبد القادر بن الشيخ و (حركات) لـ مصطفى الفارسى و (الموت والبحر والجرذ) لـ فرج لحوار . كيْف يُعرَّف التجريب فى الرواية التّونسيّة والعربيّة عامّة ؟ ما صِلَة التيّار التجريبىّ الصّاعد بالأدب الروائىّ الغربىّ ؟

٢ / ١

تبدو الروايةُ العربيّة ، على امتداد ما يقارب القرن ، عَوْداً إلى نشأتها التى يعتقد جُلّ النقّاد أنّها مُتصلة بنهايات القرن الماضى وبدايات هذا القرن(٥) ، تجريبيّةً فى مختلف اتجاهاتها ومراحل تطوّرها ، فهى مُواصَلة للأدب السردىّ التراثىّ القديم وهى الانفتاح فى الآن ذاته على جنس الرواية الغربيّة التى أنشأها مجتمع صناعىّ مُتقدم وطبقة اجتماعية لها حضورها التاريخى البارز وقِيَمُها الأخلاقيّة والجماليّة . وقد تزامن ظهور الرواية العربيّة مع نشأة « الأنتلجنسيا »(٦) فى ارتباطها بالمدن وبالوقائع المستجَدة نتيجة ظهور التجمعات السكنية الكبرى وصعود الأنظمة الاجتماعية الرأسمالية وانتشار التعليم مقارنة مع نسبة الأميّة المُتفاقِمة حد العَقْدَيْن الخامس والسادس من هذا القرن . . . لذلك مثّل مشروع الكتابة الروائية الناشئة ، طيلة عقود ، مجالَ تقاطع بين « إحياء » أنماط السرد التراثية كالمقامة والحديث والحكاية وبين استيحاء أشكال التعبير السردى عن النصوص الروائية الغربيّة المُقتَبَسة أو المُتَرْجَمة إلى العربيّة ، فكان مشروعاً تجريبيا منذ البداية يبحث باستمرار عن كتابة روائية عربيّة مُتفرّدة كوْنيًا . . . إلاّ أنّ دلالة « التجريب » فى حيّز الستّينيات ، وما يليها ، يجاوز مفهوم الكتابة الروائية العربيّة العامّ إلى موقع تاريخى مخصوص ، مثّل مُنعَرجاً حاسماً فى مسار هذا الجنس الأدبىّ ، من النشأة إلى اليوم . فليس نمط بنية التتابع الحدثىّ الذى تنزّل ضِمْنَهُ مُجمل المؤلفات الروائيّة إلى الستينيات إلاّ تجسيماً أسلوبيًا للمؤالفة بين خطّ الحكاية والأدب السردىّ التراثىّ عامّة ، من ناحية ، ونمط التعاقب الحَدَثىّ المُتَكَرّر فى الروايات الكلاسيكية الغربيّة من ناحية أخرى .

٣ / ١

فَلِمَ اهتزّ « خطُ التعاقب » داخل الأبنية الروائية العربيّة خلال الستّينيات ؟ هل يُفَسَّر ذلك بِبُلوغ هذا النمط الحَدّ الأقصى من النموّ إلى أن أفْضَى إلى نقيضه أو إلى أشكال انتقالية من الكتابة تُهيىء المناخ لِعَصْرٍ روائىّ قادم ؟

لقد تَبيّن لكُتّاب الرواية التجريبيّة ونقادها أنّ نمط التعاقب علامة « ثبات كاذب »(٧) . . وتُعَلَّلُ حاجة الكتابة القصصيّة والروائية إلى التجريب بالتوق إلى الحريّة ، أسلوباً ومفهوما ، فى مجتمعات لا يزال الفرد فيها نَكِرَة تَحْمِلُ شعارات فرديّته المفقودة إيهاماً بـ « الديمقراطية » و « حقوق الإنسان » ، فى زمن تفاقمت فيه الهزيمة الحضارية(٨) .

إنّ تطوّر الرواية التونسيّة والعربية عامّة من الداخل ، إضافة إلى الوقائع المُستَجدة وتغلّق آفاق الفرد فى مجتمع يحمل تناقضات تراثه المُتبَقى فيه والجديد الوافد عليه من الشمال اقتصاداً وسياسةً وفكراً ، اقتضت أشكالاً جديدة من الكتابة لا يُكَرّرأحدها الآخر ، فَتَغَيّر ، نتيجةً لذلك ، مفهوم وظيفة الحدث والشخصيّة والمكان بأشيائه وتفاصيله والزمن السردىّ فى توزيع وحداته ، وقد تزامن ذلك مع ظهور وعى جديد للأجناس الأدبيّة(٩) .

٤ / ١

فليس التجريب ، بناءً على ما سلف قولُه ، حَدًّا يريد الكاتب بلوغه ، وإنّما هو مجال توسط ، بين قديم بلغ حدّه الأقصى من التنامى وبين جديد مُنتَظَر ، وذلك فى أنساق مُتحَرّكة لا تنفصل عن تيّار الرواية المُضَادّة(١٠) الغربيّة أو « الجديدة » التى لا تعنى « مدرسة » مُحَدّدة(١١) بل هى البحث الدّائم عن أشكال التعبير السردىّ بعفويّة يُراد بها مقاربة الواقع كما هو ، لا الواقع كما يُنظَر له شأن العالم الذى ليس عالما

« دالاً » أو « عابثاً » ، وإنّما هو العالم كما يظهر فى ذاته دون تأويل مسبّق[١٢] .

لقد أدرك كتّاب الرواية التجريبيّة الغربيّة والفرنسيّة على وجه الخصوص أن « الشكل » ليس ظاهرة عارضة ، أو عنصراً مُكمِلاً للأثر وإنّما هو الأثر ذاته ، يُعرَّف به ويتميّز عن غيره من « الآثار » ؛ و « بالشكل » يستمر بقاء الأثر ويتواصل عبر القرون[١٣] .

وقد حَدَث اختلال نظام السرد التقليدىّ فى الشكل وبه ، دون الانفصال عن موضوع هو فى صميم الوجود الإنسانىّ خلال هذا القرن ، يختصره آلان روب جرييه فى ما أسماه « الوعى الشقى » (La Conscience malheureuse) ؛ هذا الشعور المأساوى الذى تولد فى خضم أزمة الفرد المعاصر وسكن الرواية التجريبيّة وحَتّم تَعدد أشكالها التعبيريّة وبحثَها الدائم عن مُستَقَرّ فى سيرورة حركة دائمة لا تتوقف[١٤] .

فلا تخطط الكتابة التجريبية مُسبّقاً لشكل النصّ ، ولا تختار موضوعه، وإنّما هى العفوية التى يُراد بها تجاوز عديد الثوابت واقتحام المجهول لتأسيس كتابة روائيّة مُختلفة ، وفى ذلك هدم لعدد من الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية إذ يلتقى السرد بالشعر[١٥] وبالموسيقى[١٦] وبفنون أخرى ضِمْن جماليّات تقرّ التعدّد فى الأساليب والتداخُل بينَها وتجارب شتّى المفاهيم الإطلاقيّة .

٥/١

إنّ التجريب الروائىّ فى الأدب التونسىّ مشروع ، وإن اقترن التجريب بتركيب مجتمعى محدد وبأزمة الفرديّة فى مجتمع يسوسه فكر الحزب الواحد طيلة عقود ، فإنّه يندرج ضمن التجريب الروائى العربى فى خضم أزمة حضاريّة تصل بين وقائع مجتمعيّة مختلفة وضمن تيار تجريبىّ كونىّ يحمل تناقضات الحياة المعاصرة ويجسّم بهدم خطّ التتابع الحدثى و « تَقطُّع » السرد واهتزاز المكان وتوتّر الشخصيات ارتباك الوجود الإنسانىّ . . . كيف تتضح سمات التجريب فى (ونصيبى من الأفق) و (حركات) و (الموت والبحر والجزر) ؟

١/٢

« لم أنمْ . يستمرّ الهذيان فى تركينة الصّمت على ورق الصمت وأنا أحلم الواقع »[١٧] .

بهذه اللغة الشعرية تنقضى رواية (ونصيبى من الأفق) ، وكأن ضمير السّارد المُبصِر من وراء الأحداث الناقل لها يميط اللّثام عن ضمير مُتكلم عادة ما يكون حضوره مكثفاً فى الشعر ، هو المباشر لفعل الوصف ، ينقل الحال عبر ملفوظ يفترض مُتقبلاً هو الضمير المتكلم ذاته ، ينقلب عند تشكيل القول الشعرى إلى حوار ولا يُعْدِم إمكان مُتقبّل آخر خارج عن سياق ذلك الحوار . ويتقاطع فى البنية الروائية الواقع وحلم الواقع كما يعجّ المكان بأشياءِ فضاءيْن : القرية بامتداد أراضيها والجبل و « فرخ الحائط » و « وسط الدار » و « الكلب » و « شجرة التين » و « الجسد » و « الماء » و « السجادة » و « القبقاب » و « الحنفية العمومية » والمقص وشجر الزيتون والخبز والعرق والزاوية والمحراث والتراب والحشيش والسوق والطريق الرئيسى والعمود الكهربائى والقنديل الأزرق وسيّارة السائحين والمعبد الأثرى والمقعد الأسمنتى والرسالة وشجر الصنوبر والدينار وغيرها ، والمدينة بأزقتها والسيارات وروائح النّتن والوكالة والغرفة ـ القبر والحى العتيق والحى العصرى والوجوه العابسة المُتعَبَة العابثة والنوافذ والأبواب والبنايات الشاهقة والواجهات البلّوريّة . . .

تستقطب المدينة المُسافِرَ ، وَيَبْدو « السَفر » الحدث الواصل بين مكانيْن ، يحيل على « ما قبل » و « ما بعد » ويؤالف بين زمنيْن : حاضر يُشدّ إلى ماض هو حاضر القرية ، وحاضر يحلم بمستقبل لا يتحقق ، هوالأفق المُغْلَق فى مدينة تقتل فى « سالم » الحلم والأمل . ويظلّ السرد داخل الفضاءيْن سجين « البارحة » ، وهو زمن حبيس يوهم بالتَمَدّد ، وإذا حركة النموّ رهينة « العودة » إلى ماضى الحلم : « بارحة البارحة ـ فجر البارحة ـ بارحَة غدٍ » .

لا تقطع الرواية نهائيًا مع تَشَكُّل البناء التتابعيّ ؛ إذْ توزعت الأحداث فى خط يصل بين سابق ولاحق يتوسطهما حَدٌ مَثَّل فى نسق التطوّر مُنعَرَجاً هو السفر . غير أنّ خُطة السرد فى انفتاحها على أشكال مختلفة من التعبير الفنّ ، « كـالحكايـة » (Le récit) والشعر والكتابة السينمائية ، استلزمت خروجاً عن مُعْتاد الصياغة الروائية ؛ وإذَا الخط الواحد يتهدم ليمرّ السرد عَبْرَ حلقات ثلاث ، هى مراكز مختلفة تتواصل فى نسق النصّ المُجْمَل : ضمير سارد مباشر للحكاية ، ينقل الأحداث ويصف أحيانا كأنّ يتفاعل مع بعض أشياء المكان ووقائعه ، وضمير مُحْتَجِب كشف عنه السارد المباشر فى نهايات النص : « كـان ذلك حين استيقـظت الأم العجوز ، هنـاك فى بيت مستطيل.فقصت على زوجها محتوى منامة مُزْعِجة فَصَرَخ فى وجههـا بـادىء الأمر ثم طمْـأنها قـائلا : إنـك تحلمـين . فاستسلمت لدليل اللّيل وحاولت النوم . ولم تَنَمْ . ثمّ اختطفهَا نُعَاسُ الفجر »[١٨] يُضافُ إلى الساردين ضمير مُتكلم يَنْكشف فى آخر النّص وهو العين المُبْصِرة والذات المتفاعلة مُبَاشَرَةً مع الأحداث ، تنكشف وتُعْلِن من موقعها الفرديّ الخاصّ تَفَلّق الأفق ومـركزَ الـرؤ يا الأوّل : « وأنـا أحلم الـواقـع » . وإذَا الرواية بنية متوترة يسكنها واقع مُفْجِع ، فتكون الكتابة بقطة خالصة يتبدّد فيها الفرح ، والشخصيات : سالم والأمّ والأب وسكان القرية و « خدوجة » و « الـمومس » و « عثمان » وغيرهم ذواتٌ مطعونة فى كينونتها ؛ تهمّ بالفعل ولا تقدر عليـه ، أو تشرع فيه وسرعان ما يجرفها الفشل إلى قاع اليأس :

« مَطْرَةُ مارس
إنها اللحظة
وحشة الغربة
لم نألف الفرحة . . »[١٩] .

إنّ (ونصيبى من الأفق) رواية الجريمة ، ضَحَاياها القرى والأرياف وآلاف الفلاّحين تُنْتَزع أراضيهم ويُدفعون إلى النزوح والتشرّد والموت البطىء ، هى رواية الحاضر المتأزّم رهين وعى إشكاليّ يرفض رواية « التَمَجُّد »[٢٠] والبطولة الزائفة ، ورواية المغامرة الفنيّة ، تُحْدث داخـل خط التعاقب اهتـزازات تُحول النسَق السرديّ إلى أنساق والأسلوب إلى أساليب «فالآن»الأوّل و « الآن » الثانى وغيرهُما من العلامـات شبيهة بـالوحـدات السينمـائيّة تتقسّم إلى وحـدات صغرى فى سلك يصـل بـين المَشَاهِد : « صبح خريف » ـ « المنازل وقد ضُمت إلى بعضها على سفح الجبل الصامت » ـ فـرخ حائط فـوق وسط « هذه الـدّار » ـ « يختطف الفـرخ حبّات البقـايا » ـ « يبلع الفـرخ الحبات حذراً » ـ«الكلب عابىء به ، يتناعس على مقربة من شجـرة التين » ـ « تتـدلى من أغصان شجـرة التّين أشيـاء وأشياء : فلفل مُشكّك ، جِكّاكة »[٢١] ، كَمَا يتضمن الوصف رسوماً تُحَلّ فيها « كيمياء » الحروف مَحَلّ الألوان الزيتية ويحيل ذلك على فنّ الـرسم : « تُرْبـة صفراء تحـدّدت شقوقهـا . . الشقـوق أفواه صـارخة تـرقب تزداد اتسـاعـا تتخبّط فـرادى كالسمك إذَا اشتد به الحال يخرج على سطح الماء تحسبه العين راقصاً . وتنضمّ الأجزاء إلى بعضها كطيور السباسب تتجمع وحـدةً . . »[٢٢] ، وتتخلّل النصّ مـواقف مسـرحيّـة[٢٣] ونصوص شعرية تشبه قصائدَ من « غير العموديّ والحرّ »[٢٤] .

ذلك هو البناء الروائى فى (ونصيبى من الأفق)؛مشروع كتابة روائية مختلفة ، تدميرٌ مقصود للأشكال السردية المُعتَادة ، ورفض للسائد أسلوباً وفكرا ، سياسيّاوحضـاريًا ، بَحْث عن رواية جديدة لا تحاكى الأنماط السرديّة التراثية والغربية مَعاً ، التجاءٌ إلى وَاقع الفرد والمجتمع واللغة المنطوقة والمكتوبة ، تعبير عن انقضاء مرحلة فى تاريخ الكتابة الروائية واستعداد لمرحلة جديدة إذْ يهتزّ بناء التعاقب الخَطّى بعد أن بلغ هذا البناء حَدّه الأقصى من التجريب ولم يعد قـادراً على استيعـاب الـوقـائـع الجديدة ، فكانت الستينيات منعرجاً حاسماً فى تـاريخ الأدب التونسى والعربى عامة وفى تطور المجتمع ، تزامن فيها تَهَدُّم أنساق من الكتابة وانهيار قيم استطاعت فى عقود سابقة أن تُغير وقائع وتشحن العزائم وتدفع إلى المقاومة والتضحية وتؤسّس « دَوْلة » أو « دُوَلاً وطنيّة » .

وتظل أزمة الفرد ضمن المجتمع المُعَطّل المَلْمَح المشترك بين الأدب الروائى فى تونس وفى غيره من البلدان العربية ، وهى المجال الذى يصـل الأدب الروائى العـربى التجـريبى بتيـار « الرواية الجديدة » الغربية .

ويتواصل التيار التجريبى الصاعد فى الأدب التونسى خلال السبعينيات والثمانينيات دُون إقرار تنظير نقدى ، يربط بين اللاحق والسابق .

٢/٢

ظهرت « حركات » خلال السبعينيات(٢٥) شَكْلاً آخر للتجريب ، فهى مغامرة اختار لها صاحبها اللغة أرضية لتشكيل البناء وإثارة القضايا السياسية والحضارية والتفكير فى « الفرد » ، « المُوَاطِن » - فى لغةِ السّاسة ومُخْتَرِقى الأدْلِجَة - ذلك المُحَاصَر المقموع .

« دموع - ألم » لفظان تَشَكّلَ بهما بناء الرواية - المشروع ، تَفَكّكَا لِيَعُج البناء « بروائح » الخيانة والموت البطىء ، وتلتقى الحروف بالحركات فى أنساق دلالية سردية تختلف وظيفيًا عن الأنساق النحويّة ، فيكون « الضمّ » و « الفتح » و « الكسر » و « السكون » أبواباً - علامات . تقَسّمت الرواية إلى « حروف » و « حركات » ، فكانت حركة السرد تنقلاً داخل عناصر النظام اللغوى : من اللفظ إلى الحرف ومنه إلى الحركة فى تَوَاشُج مَظْهرى يُخفى توتر بنية سرديّة وارتباك مجتمع وقيم . . وإذا « دموع » مشهد عامّ يتهدّم لتنفصل الحروف عن بعضها البعض . فـ « الدال » داء و « الميم » موت و « الواو » جوع و « ألعين » سجن ، فتكون « الدموع » حيّزا دلاليا يتضمن مأساة مجتمع ينشد الحرية ولا يدركها خلال السبعينيات وينفتح اللغوى على المجتمعى ليظهر « النزوح » من جديد مُوَاصلةً - هى وليدة المجتمع الواحد - « لنزوح » « سالم » فى (ونصيبى من الأفق) ، كما يظهر الفقر والجوع والكبت والمُحَاكَمَة ، وتتضح بعض ملامح شخصية « قحطور » فى (الجبل الأحمر) حَيْث المساكن « القصديريّة » والبطالة وبعض المهن الرثّة وعذابات مئات الفقراء . ويبدو وضع « قحطور » جزءاً من واقع وطنى يضيق ويتّسع هو تونس وهو المغرب العربى وهو الفضاء القومى إذْ يلتقى - عبر التذكر - كفاح تونس بالقضيتين الجزائرية والفلسطينية ، فيشار إلى فقر ساكنى « الجبل الأحمر » وإلى « الأمريكان » وسكان « الريف الجزائرى » و « مجازر فيتنام وفلسطين » ، وإذا مأساة « قحطور » دلالة تجمع بين الخاص والعامّ ، بين الوطنى والقومى والكونى مَعاً .

أما « ألم » - واجهة الرواية الثانية - فإنه لفظ يخضع هو الآخر لتقنيات التفكيك ، وداخل « الألف » و « اللام » و « الميم » تتكشف مُعَرّفَات أخرى « لقحطور » وزوجه فى عيد الأضحى ، ويكتمن الرمز الحكائى علامات الحرية المقموعة .

وينتقل السرد الروائى من « الحروف » إلى « الحركات » فتتكثف الأحداث ، وكأن نبض الحياة يشتد فيسفر بناء السرد بتعدد نصوصه وتداخلها عن وقائع أخرى وطنية وقومية وكونية ، عن حالات ومواقف تتردد بين التصريح والإيماء . ويبدو السارد فى كل المواقع لاعبا باللغة ينتقل بنا من حرف إلى آخر ومن حركة إلى حركة أخرى . انطلق السارد من « التفتح » - فى باب الفتح - وإذا « فتح » سياق لغوى يفضح فى تداعيات السرد وعفوية الكتابة واقعا سياسيا وحضاريًا بلغ أحط درجات التخلّف ، وتنفجر المتناقضات دفْعَةً واحدةً ، ويُواصل باب « الضم » الكشف عن مأساة الفرد والمجتمع والوجود الحضارى . يدور حوار بين « هو » و « هى » ويُدان المثقف الحرّ على لسان أعداء الفكر والحرية ، وتكتمل صورة الفاجعة « بباب الكسر » حينما يلتقى الحاضر بالماضى والتاريخ بالحكاية . وتتأكد هزيمة العرب فى حيز « الكسر » كما يستفحل الخلاف بينهم وتُسفر ملفوظاتهم عن فشل الوحدة وتَعَطُّل الأفق المستقبلى .

ويُعد باب « السكون » الجزءَ الثالث من « حركات » ، إذْ بَعْد حروف « دموع - ألم » وحركات الفتح والضم والكسر يفضى السرد إلى محطة أخيرة . . وتُخْتَمُ أنساق السرد المختلفة بـ « الخرافة » تتضمن ، بأساليب رمزية ، أسباب الانحطاط فى مجتمع الرواية وفى غيره من المجتمعات المتخلفة .

لقد تغير فى « حركات » مفهوم السرد الروائى الخاضع لنمط التعاقب الحدثى إذ حَلَّ الزمن اللغوى والذاتى محل الزمن

الأفقى الظاهر ، فكانت الواقعية فى النص الروائى محاربة للتجريد والتبسيط فى نقل الأحداث ووضعها فى سلك منظم تتواصل حلقاته تبعا لنظام العلية المُخادع ، وإذا الكتابة فِعْل لغَةٍ يعادُ اكتشافها ويقتبس عن ألفاظها وأصواتها و « حركات إعرابها » ، فى النحو القديم تصميمٌ مُفْرَد لا يُعيد شكْلاً آخر ولا يمكن أن يتكرر فى تجريب روائى آخر ، هو ذات مَخْصوصة تمثلت فى مشروع ينسف عديد الثوابت الأسلوبية ويغامر فى تشكيل لغة سردية تبحث لها عن موقع وَسَط ، بين الفصيح والعامى ، دون أن تكون مؤالفة بينهما ، وإنما هى لغة ثالثة ـ إذا جازت العبارة ـ تشق طريقها بين الموروث والحادث لتمارس حريتها وتعبر عن فرديتها داخل الأنساق اللسانية العامة ، ويُساعد على ذلك مفهوم جديد للأدبية يُعيد النظر فى أجناس القول الأدبى ، فَيَتواصل السردى والشعرى فى بعض المواطن : « أنا الوعى » أنا القوة « أنا العاصفة » أنا دموع الجبل . . حمراء جُبتى فى لـون الحلاج . . فى لـون الإيمـان . . الحق . . أنـا الزمان . . أُقْسِمُ بالدم . . بالجبل . . بالشمس . . بالقمر . . بـالأرض الربشـاء . . بالنّـور والنوار إنى ثـائـر وإن الحق فى قميصى . . يبكى الحرية ! »[٢٦]،كما يقترن التجريبُ بالتجربة والحلمُ بالواقع والخرافة بالتاريخ . . إن (حركات) وجه آخر للتجـريب فى الأدب الروائى التـونسى ، وهى مُخطط مـوجز لأعمال روائية مستقبلية تهدف إلى تحقيق نقلة حاسمة فى تاريخ الكتابة الروائية التونسية والعربية عامة .

٣/٢

أمّا رواية (الموت والبحر والجرذ) لفرج لحوار فإنّها العلامة الثالثة فى نهج الرواية التجريبية فى تونس ، يستمر وعى اللغة وتحدى « قوانينها » المجحفة أحياناً فى هـذا النص الروائى : « مـاذا أفعل يـا « عم حسن » وأبواب اللغـة مـوصدة أمـام القلم ؟ »[٢٧] . . فـاللغـة هى المُعَوق الأول أمـام الكتـابـة المُتحررة لأنها « إقطاعية » قاطعة « مُتسلطة » « إرثية » ، اقترن وجودها بواقع فكر ومجتمع وحضـارة : « أصبحتُ جُثة من طول ما عاشرت الجثة ومن طول ما كتبت عن الجثث والعفن والتردى »[٢٨].إلاّ أن الكتابة لا يمكن أن تَحْدُث خـارج هذه اللّغة ، لذلك يكون فعل الكتابة مُضَانَكَة لقوى الدمار والهدم ومحاصرة الفكر والحرية وبحثا دائما عن أفق : « كثيرة رحلات الزمن الغائر فى الوَحَل نادرة إطْلالات الأمل فى نفق السماء عندما تعتكر الأرجاء وتغيب . . »[٢٩] .

يولد « محمّد الجرذ » فى الكلمة وبها . . يتعثر السرد عند البداية كأنّه المخاض العسير يصل بين قديم حادث وبين مُمْكِن قابل للتحول إلى وضع الحدوث . . يتعثر القلم ثم تكون الولادة بالمرآة،ووجه « بربارًا » الطالع فيها ، ذلك « الآخر » الذى انفتحت عليه الذات وبعشق جارف فأبصرت فيه قوة الإرادة ونبض التجدُّد والفعل وتيقظ الحياة : « وتضحك بَرْبارًا بصوتها الأجنبى فَيُخَيَّل إلىّ أنّ أركان اللّيل البهيم اهتزت تحت وقائع إعصار . . »[٣٠] .

ينطلق السرد من جريمة يلفّها بعض الإلغاز : جثّة قتيل ، والبحث جارٍ ، والقاتل مجهول.وتتجاذب « مُحَمَّداً » « بربارَا » الفتاة الغربية بسحرها الفاتن وأسـرارها الكثيـرة و « منجيّة » الزوجة وابنتها « أميرة » ، وكأن الصراع على أشده بين ثقافة جديدة اقتحمت منزل « الكاتب ـ الشخصية » فى آخر الليـل وبين ثقافة موروثة مغلقة ، وإذا « بربارا » شاسعة كالبحر تحمل أسراره وعمقه وسحر امتداده،و« منجية » ضيقة كالجسد مُتعلقة بـالدوائـر ، تخـاف من البحـر ولا تُـريـدُ الـرحيـل ، وتبـدو « أميرة » ، سليلة منجية ، إمكاناً للحرية بعيداً عن اغتراب « بـربارَا » وسجن « منجيـة » : «ثُمَّ خَـرَجْت إلىّ من البحـر وخرجتْ إلىّ أميرة من وراء الأسوار . . »[٣١].يتعلم « محمد » الكتابة من بربارَا ، ويخوض رحلة الكلمة عبـر المرآة والليـل ووجه « بربارَا » السّاحر ، إلاّ أن الكتابة فى مدينته خطر والقلم سلاح يُرْعِب « السّادة » فَتَشْحَذُ « السكاكين » استعداداً « لعيد الأضحى ـ المذبحة » .

يَنْحَبِسُ السرد فى بدايات النصّ داخل فضاء شعرى لا يدع الأحداث تتمدد خارج مدار الذات الشاعرة ، هى اللغة يعيها « السارد » ويبحث له داخلها عن سبيل خاص يبدد به كثافة الوجود ويتمثَّلُ أرضيّة السرد الخاصة بعيدا عن « أقبية التجريد المُضنية » و « الواقعية المحض »[٣٢] ، وكأنّ « الأوراد » فى جزء « المعالم الكبرى » من النص الروائى بدايات شعرية يتحسس

بها السّارد المُزدوج : « قال قائل ـ قُلْتُ » ، طريقةُ نحو الكتابة السردية ، ويختفى ضمير السارد المتكلم وراء ضمير مباشر للحدث ، فيتقلص بذلك حضور الشعر فى « الفصل الأول »(٣٣) دون أن يتحرر السرد من الارتباك نتيجة عفوية الكتابة ورفض المواضيع الجاهزة والتخطيط المُسبق . ولئن تغلّب الحدث على الحال فى مختلف فصول الرواية فإن الحال هى مبعث السرد والدّلالة العميقة التى تسكنه ، وهى المُسْتَقْطِبة أسلوبياً فى آخر النصّ إذ يستعيد الشعر حضورة المُكثف فى الفصل التاسع والأخير(٣٤) ، ويتأكد طابع الرواية الشعرى بعد فصول من التجزىء الحدثى والتفصيل . ولا تخلو مجمل الفصول من تأثيرات الشعر لتوق اللغة إلى المُعَمَّم واختفاء الأشياء فى غمرة الحالات إذ السرد حركة ذهنية قلما تحيل على مكان وأشياء مكان ، فهى المشروع الذى يُخطط لمستقبل كتابةٍ جديدة مُتحررة من شتى« الأنْقاض » السردية والثوابت الأسلوبية ، لذلك أمكن القول إن « الموت والبحر والجُرذ » تبشير آخر فى نهج الرواية التجريبية التونسية بكتابة روائية مُمكنة لم يتحقق منها إلاّ القليل ، هى رواية السؤال تُضاف إلى روايات تجريبية عربية ظهرت فى العقود الثلاثة الأخيرة ، تُثير قضايا الأسلوب وحُرِّيّة الفرد والمجموعة والمستقبل انطلاقاً من حاضر مُفْجِع .

١/٣

تتشابه الروايات الثلاث من حيث هى نصوص ـ مشاريع ، تُخطّط لمستقبل كتابة روائية تختلف عن الموروث السردى وعن أنماط الرواية التقليدية الغربية ، وهى ، فى البحث عن الخصوصية ، تلتجىء إلى واقع المجتمع والفرد فيه لِتَسْتَوْحِى منه أشكالاً متعددة من السرد . وعلى هذا الأساس أمكن دراسة تاريخ خاص ، ليس أحداثاً تُنْقَلُ بأسلوب تقريرى باهت ، ولكنه التاريخ الذى اقترن بصعود جنس الرواية بعد هيمنة القصيدة ، إلى نهاية المنتصف الأول من هذا القرن ، وبقيم أدبية جديدة تؤرخ لمرحلة فى تطور الأدب التونسى والعربى عامة ، هى مرحلة السرد الروائى ، استلزمته تركيبة مجتمعية تحولت من « دولة المجتمع » إلى « تخصيص الدولة »(٣٥) ، وإذا الرواية تفرّ من نفوذ السلطة التى استخدمتها لأغراض دعائية وإيديولوجية مباشرة عند تأسيس الدولة وترسيخ مؤسساتها(٣٦) إلى كتابة مغامرة يسكنها قلق الانتماء إلى مجتمع مهزوز تفاقمت تناقضاته ، فلم تعد الرواية تَعَدُّدَ أساليب فحسب ضمن نَمَطِ بناءٍ واحد يتكرر بل هى التعدد الأسلوبى المُقْتَرِن بتعَدُّد الأبنية ضِمْن أدبيَّةٍ روائية تتجاوز ذاتها باستمرار .

٢/٣

لقد أدرك الروائيون الثلاثة أن اللغة هى الفضاء الذى يتشكل النصّ الروائىّ ضِمْنَهُ ، ولا يكون البناء مخصوصاً إذَا لم يقتحم الكاتب مجالات المُمْكِن التعبيرىّ فيها انطلاقاً من اللّفْظ ومروراً بالتركيب النحوى والجملة السردية ووصولاً إلى مُجْمَل البناء السردى . فاللغة فى (ونصيبى من الأفق) سجلات مختلفة تعكس مستويات التعبير والتداخل فى حياتنا اليومية والأدبية الثقافية بين الفصحى والدارجة والفرنسية ، وهى لغة السرد والشعر والسينما والرسم والمسرح ، أما لُغَة (حركات) فإنها الحفر داخل ذات اللغة الفصحى مُمَثّلة فى الأصوات والألفاظ دون الانفصال عن الدارجة وبعض الكلمات الأجنبيّة التى أمست تابعة للغة التخاطب اليومى ، وأماّ لغة (الموت والبحر والجرذ) فإنها ، وإنْ استقرت فى مدار الفُصْحَى ولم تنفتح على الدّارجة ، تخطت عَتَبَة الفُصْحى المُنْغلقة على ذاتها وتدفقت مع حالات السارد الطارئة . . . فتتّضح الكتابة فى الروايات الثلاث مُضانَكَةً للحرف ورفضاً للتكرار الأسلوبى . غير أن اللافت للانتباه عند المقارنة بين النصوص الثلاثة كثرة الأشياء ودوالها فى (ونصيبى من الأفق) فى حين يتناقض حضورها فى (حركات) لِمَيْل السارد إلى تشكيل نصّه اعتماداً على هندسة اللغة فى حرفيتها المباشرة ، وتكاد أن تختفى فى (الموت والبحر والجرذ) للتجريد الذهنى المُهَيْمِن على خطّة السرد وأساليب إيصاله .

٣/٣

ويُعَدّ البحث عن لغة جديدة فى صميم مراجَعَة أدبيةٍ والنزوع إلى أدبيَّةٍ مُغايرَة تبيحُ فتح الرواية على الشعر ومختلف الأجناس الأدبيّة الأخرى والفنون . فَتَتَعَدَّدُ سجلات اللغة وتقنيات السرد ضِمْن مشروع كتابةٍ جديدة ، هى نتاج مختلف الأجناس الأدبية فى سياق السرد الروائىّ وثمرة التعدّد الأسلوبى . وإذَا الرواية نصّ جامع قادر على إدراك وقائع الحياة

المجتمعية والإنسانية عامة ، ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين ، وعلى استيعاب أدقّ الحالات والمواقف ومقاربة أدق أشياء الوجود ، فتكون « ملحمةً » عصرٍ لا طبقةٍ مخصوصة ، ونظاماً عَلاميًا يجعل « اللّغة » فى حوار مع أنظمة علاميَّة أخرى بَصَريّة فى أغلبها اكتسحت وسائل الإبلاغ فى حياة الإنسان المُعَاصِر ، فلم يعد الجنس الأدبى الواحد قادِراً على التعبير عن أشياء هذه الحياة وقضاياها وعلى الاستقرار فى « نمطية » مُحَدّدة كأنْ نقولَ النثر أو الشعر . إنّ الأدبية الناشئة التى أقرت التجريب رافضة لمقولة الأجناس التقليدية ، مُدركة لواقع التداخل بين مختلف أساليب القول الأدبى والفنى عامة ، وهى حريصة لذلك على تنويع أدوات الكتابة ، كَأنْ يستخدم عبد القادر بن الشيخ بعض تقنيات الكتابة السينمائية والمسرحية ويتنقل مصطفى الفارسى عَبْرَ أنْسِجَة نظام اللغة العربيّة ويتردد فرج لحوار بين السرد والشعر .

٣ / ٤

وَيَعى الثلاثة أنّ الكتابة الروائية مُحَارِبَة للتكرار والرداءة ، وإذًا « الجريمة » و « وعى الجريمة » والمقاومة بالحرف دلالات تطفو على سطح النسيج الحدثى وتَعْمُقَ فى الروايات الثلاث ، ولئن تعددت أساليب الإفصاح عنها واختلفت فإن واقع الجريمة مشترك وَمُرتكبُها ذاته لا يتغيّر ، والضحية ، وإنْ بدت مُجَرَّدَةً فى بعض السياقات السرديّة ، هى نفسُها تحيل على واقع الفردِ المطعونِ فى فرديّته وعلى واقع مجتمع ينشد الحريّة ولا يُدْركها ، يتوق إلى التقدّم فى مختلف ميادين الحياة ، ويظل « التقدمُ » شعارَ مُخْتَرِقِى السياسة والأدلجة ، سَرَاباً لا يُدْرَكُ ، وَتمكث فى آفاق النصوص الروائية الثلاثة فكرةُ المشروع أسلوباً وَتَمثُّلاً سياسيًا وحضاريًا وَحُلْمُ التغيير والتفرّد الذى به تكون الرواية التونسية ، ضمن أفقيْها المغاربى والعربى ، فاعلةً فى سياقٍ كونى .

الهوامش :

(١) تعج ساحة النقد الروائي بعناوين بحوث توهم بالاطلاع علي مُجمل الروايات العربية وتوسع من آفاق الدراسة، ويتضح لنا عند القراءة انحباسها داخل منظور انتقائي يتعسف فى اختيار الروايات المدروسة، وتختفى هذه البحوث وراء مواضيع مُعَممة كـ «الواقعية فى الرواية العربية» أو «المكان» أو «الزمن» أو «الريف» أو «المدينة» أو «عقدة أوديب» ..

(٢) أشير إلى مبحثٍ لى بعنوان : **أسئلة فى نقد الرواية العربية** (مرقون) قدّم فى ندوة (اتجاهات الرواية العربية) بالتعاون بين بيت الحكمة، قرطاج، ومعرض تونس الدولى للكتاب خلال مايو ١٩٩١.

(٣) المرجع السابق.

(٤) مصطفى الكيلانى، **إشكاليات الرواية التونسية، من النشأة إلى ١٩٨٥** ، بيت الحكمة، قرطاج، ١٩٩٠ (إشراف الدكتور محمود طرشونة).

(٥) **حديث عيسى بن هشام** لـ محمد المويلحى.

(٦) «وكانت الأنتلجنسيا العربية قد تكونت فى النصف الثانى من القرن الماضى وشكلت تجمعات في عدد قليل من العواصم والمدن العربية وفى طليعتها القاهرة والإسكندرية وبيروت...» خالدة سعيد، **حركية الإبداع ...** ، بيروت: دار العودة، ط ١، ١٩٧٩، ط٢، ١٩٨٢، ص ٢٠٣.

(٧) نشير دون حصر إلى عز الدين المدنى والياس خورى .

— القصة هى : «مادة موحدة لانرى فيها مقدمة ولا عقدة ولا خاتمة، وهذا هو نقيض القصة التقليدية». وهى : «ميدان حر لاسببية فيه ولا حتمية بل (هو تعاقب ـ منفصل) ».. عز الدين المدنى، **فى الأدب التجريبى** ، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٢ ص ص ٥٣ ــ ٥٤.

— «النظرة التطورية التى جاءت وليدة عصر السيطرة البورجوازية المطلقة، تنهار اليوم ، مع انهيار هذه الطبقة وانحدارها وانحطاط قيمها التى أصبحت مجرد غطاء شفاف لممارسة القمع الاجتماعى. التطور المتناسق هو وليد ثبات اجتماعى نسبى، أو بتعبير أدق، هو وليد نظرة ثابتة إلى هذا الواقع الاجتماعى ، وهو بهذا المعنى لايمكن أن يكون واقعياً ، رغم وجود شخصياته المقنعة داخل الحقل الروائى. إلياس خورى، **الذاكرة المفقودة**، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١ ، ١٩٨٢، ص ص ١٤٤، ١٤٥.

(٨) «... لكن فجيعة يونيو ١٩٦٧ جاءت لتعمد بالدم ميلاد المجتمع ــ البطل الإشكالي، أي لتعمد زمن الرواية العربية لا بما هي ملحمة تستوعب الصمود البورجوازي كما في الغرب، بل بما هي صيغة مفتوحة على كل الأشكال، تلاحق مشاهد السقوط المفجع وانهيار الوضوحات ويقيناتها والهويات وأشلاءها..» محمد برادة «رواية عربية جديدة» من **الرواية العربية، واقع وآفاق** تأليف نخبة من الروائيين العرب، دار ابن رشد، ط٨. ١٩٨١، ص ص ٦ ــ ٧.

(٩) « والرواية العربية في تجريبيتها وتجاربها حاولت أن تستعير جميع الأشكال الممكنة والمحتملة. عادت إلى الموروث الشعري ومزجته بالحياة، حاولت الرواية التسجيلية شبه المباشرة أو استعارت شكل الرواية الغربية الجديدة وشيئيتها .. ولكنها بقيت وكأنها على أبواب اقتحام مغامرتها ، أو كأن مغامرتها الخاصة لا تزل تنتظر انفجاراً ما في بنية التعبير، انفجارا داخل المزاوجة بين الموروث الشعري والتأثر بالتجارب الأدبية الغربية». إلياس خوري ، **الذاكرة المفقودة**، ص ١٨٦.

(١٠) " Anti-Roman, un des traits les plus singuliers de notre époque littéraire, C'est l'apparition, ça et là d'œuvres vivaces et toutes négatives qu'on pourrait nommer des anti-romans (Sartre 49) ... ", " **Robert**", dictionnaire des mots contemporains " Les usuels du Robert ", Paris ...

(١١) " Si j'emploie, volontiers dans bien des pages, le terme de Nouveau Roman, ce n'est pas pour désigner une école ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens, il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer au de créer de nouvelles relation entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme. . . "

Alain Robbe Grillet, **Pour un nouveau roman,** Les Editions de Minuit, 1963, p. 9.

(١٢) "Le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est tout simplement. C'est là en tout cas, Ce qu'il y a de plus remarquable. Et soudain cette évidence nous frappe une force contre laquelle nous ne pouvons plus rien . .", **Pour un nouuveau roman**, p. 18 .

(١٣) " Quant à tous grands romanciers depuis de cent ans, nous savons par les journaux et leurs correspondances que le soin constant de leur travail, Ce qui a été leur passion, Leur exigence la plus spontanée, leur vie,ce fut justement cette forme, par quoi leur œuvre a survécu. . . ", **Pour un nouveau roman**, p. 44 .

(١٤) " Mon corps peut-être satisfait, mon cœur content, ma conscience reste malheureuse. J'assure que ce malheur est situé dans l'espace et le temps, comme tout malheur, comme toute chose en ce monde. J'assure que l'homme, un jour, s'en libérere . . ", **Pour un nouveau roman**. p. 67 .

(١٥) " . . . En lisant divers grands romanciers, J'avais eu l'impression qu'il y avait là une charge poétique prodigieuse, danc que le roman, dans ses formes les plus hautes, pouvait être moyen de résoudre, dépasser ces difficultés, qu'il était capable de recueillir tout l'héritage de l'ancienne poésie . . ", Michel Butor . **Répertoire II** Les édi tions de Minit, 1964, p. 7.

(١٦) " Musique et roman s'éclairent mutuellement. La critique de l'un ne peut plus éviter d'emprunter un partie de son vocabulaire à celle de l'autre **Répertoire** p. 42 .

(١٧) عبد القادر بن الشيخ ، **ونصيبي من الأفق**، تونس : دار الجنوب للنشر، ١٩٨٤، ص ٢٢٨ وقد صدرت الرواية لأول مرة عام ١٩٧٠ عن دار سيريس للنشر.

(١٨) المصدر السابق، ص ٢٢٨.

(١٩) المصدر السابق، ص ٥٨.

(٢٠) ورد هذا المصطلح في مقال **القصة التونسية منذ الاستقلال** للفقيد صالح القرمادي، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٢، ١٩٦٥.

(٢١) **ونصيبي من الأفق**، ص ٣٧.

(٢٢) المصدر السابق، ص ٧٧.

(٢٣) المصدر السابق، ص ص ٩٩ ــ ١٠١.

(٢٤) نشير إلى أشعار محمد الحبيب الزناد والطاهر الهمامي التي ظهرت بمجلة **الفكر والعمل الثقافي** في أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات.

(٢٥) مصطفى الفارسي، حركات ، الدار التونسية للنشر ١٩٧٨.

(٢٦) **حركات** ، ص ٢٦.

(٢٧) فرج لحوار، **الموت والبحر والجرذ**، دار الجنوب للنشر، ١٩٨٥، ص١٨٠.

(٢٨) المصدر السابق، ص ١٤٥.

(٢٩) المصدر السابق، ص ٢٦٤.

(٣٠) المصدر السابق، ص ٧٦.

(٣١) المصدر السابق، ص ٩٣.

(٣٢) «قلت: أقبية التجريد مضنية خطرة، والواقعية المحض انتحرت بين فكى التقارير والتحاليل والفحوص ..»، المصدر السابق، ص ٤٥.

(٣٣) هو بعنوان : (المهد والبحث).

(٣٤) هو بعنوان (اللحد والقيامة).

(٣٥) تكرر استخدام المصطلحين فى كتاب **المجتمع والدولة فى المغرب العربى** للدكتور محمد عبد الباقى الهرماسى، مركز دراسات الوحدة العربية، ط ١، ١٩٨٧. «الفرق بين أوائل الاستقلال واليوم هو الفرق بين زمن يمكن وصفه بزمن دولنة المجتمع Etatisation de la Société، أو زمن دولنة الخواص Privatisation de l'état (أو «تخصيص الدولة»)، ص ١٣٠.

(٣٦) أشير إلى عديد من روايات الخمسينيات والستينيات فى الأدب التونسى، وهى روايات تمجد نظام السلطة الحاكم وتندرج ضمن ما أسميته «الرواية التقليدية» فى **إشكاليات الرواية التونسية**، بيت الحكمة، قرطاج، ١٩٩٠.

إيديولوجية بنية القص :

لطيفة الزيات نموذجاً

فريال جبورى غزول
(العراق)

بداءةً لماذا لطيفة الزيات نموذجاً فى بحث عن إيديولوجية البنية الروائية والقصصية؟ باختصار شديد، لأن المبدعة لطيفة الزيات تشكل بالتزامها ثابتاً سياسياً وموقفاً مبدئياً لا يتزعزع ، وبإبداعها الروائى والقصصى تقدم متغيراً فنياً يبلور الفوارق الإيديولوجية بين مرحلتين تاريخيتين متباينتين ؛ فالثابت عند لطيفة الزيات يشكل الأرضية المستقرة التى تمكننا من إجراء دراسة فى متحولها الأدبى .

تتميز لطيفة الزيات بكونها شخصية عربية ، مصرية، وطنية ، تقدمية ، أصيلة ، عايشت هموم الوطن العربى وساهمت فى صياغة خطابه الإبداعى والفكرى والنقدى والسياسى خلال ما يناهز الأربعين عاماً الماضية. فهى أستاذة النقد الأدبى فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها فى كلية البنات بجامعة « عين شمس » القاهرية . كتبت الكثير من الأبحاث حول الأدب الأمريكى والإنجليزى والمصرى والنسائى . كما أنها مناضلة معروفة ، وسجينة رأى وضمير . وهى حالياً رئيسة « لجنة الدفاع عن الثقافة القومية » التى تصدر مجلة (المواجهة) .

وعلى الرغم من التقلبات التى حدثت فى السياسة والاقتصاد والثقافة فى مصر خاصة وفى الوطن العربى عامة ، فقد بقيت لطيفة الزيات مناضلة ملتزمة وملتصقة بنبض الناس وهواجس الجماهير . وهذا لا يعنى أن ما مرّ من الأهوال والزلازل على العرب وعلى العالم لم يترك بصماته وآثاره على خطابها النقدى والفكرى والإبداعى، ولكن هذا التغير فى خطابها ينبع من تحول الظروف التاريخية والملابسات السياسية والاقتصادية ، ولا ينطلق من تعديل الموقف أو تحريف القناعة . فولاؤها للإنسان المقهور وللاستقلال الوطنى وللعدل الاجتماعى راسخ وثابت . أما المتغير فهو كيفيات التحقق والإنجاز والمواجهة فى ظل الواقع والسائد والجارى . إن انخراط لطيفة الزيات فى الدفاع عن العالم المهيمَن عليه ورؤيتها للاشتراكية نهجا للمجاوزة لم يكن عقائديًا أو دوجماتياً إلى درجة لا ترى فيها أخطاء الأنظمة الاشتراكية

أو إفلاس نهضة العالم الثالث . ولكن انخراطها أيضاً لم يكن مهزوزاً وهشّاً بحيث إنها تتنازل عنه بمجرد تفكك المعسكر الاشتراكى وتراجع المد التحررى وتعثر المقاومة .

تقول لطيفة الزيات فى حوار مع الأديب العراقى إبراهيم الحريرى :

« . . . . وكمواطنة مصرية عربية أستشعر حتى النخاع فداحة التبعية ، وأقاوم ، بقدر جهدى ، وتتعدد الجبهات التى يتعين على الإنسان أن يقاوم فيها التبعية إلى ما لا مدى ، وأتساءل وأنا أرى الناس تتبدل وتتغير من حولى ، وتتقبل اليوم ما لم تتقبله بالأمس تمشياً مع المتغيرات فى الساحة العربية والدولية ، هل اتسع الخرق على الراتق؟ . . . . وأعيش لأرى خريطة العالم يعاد توزيعها مرتين ، مرة بعد الحرب العالمية الثانية لصالح الاشتراكية ، ومرة فى الوقت الحالى لصالح الرأسمالية ، ويصيبنى الدوار مرتين ، مرة من منظور الاشتراكى ، ومرة من منظور مواطن العالم الثالث الذى ترسّخ المتغيرات الدولية من تبعيته ، وتضع على الشماعة قضايا تحرره الوطنى عائقة بذلك حقه فى تقرير المصير ، وأتساءل بدل السؤال مئات الأسئلة ، وأتشبث حتى الموت بحلم الاشتراكية حتى لو لم يكن له تطبيق صحيح على الأرض ، وأذكر بامتنان الانتفاضة الفلسطينية ، والمقاومة اللبنانية لإسرائيل ، وحركات التحرر فى أفريقيا الجنوبية وفى أمريكا اللاتينية التى تشتعل معلية إرادة الإنسان الحرّة فى وجه التيار السائد وضد التيار السائد ، ويعاودنى اليقين فى غد أفضل للإنسانية ، وأتساءل متى تواتينا فى الوطن العربى رياح الحرية » [1] .

إن أقوال لطيفة الزيات وأفعالها تؤكد لنا صلابة موقفها واستمراريته ، كما أنها تكشف ، بالإضافة ، عن وعيها العميق بالمتغيرات التى تفرض واقعاً مختلفاً وبالتالى مواجهة مختلفة . فهى لا تتنصل من إيمانها بالعالم الثالث والاشتراكية فى عالم وزمن يشمت بالاثنين ويسقطهما من حسابه ؛ كما أنها ليست منغلقة لتصر على إيمانها دون التساؤل عن ماهية ما هو كائن . ولهذا يصلح إبداع لطيفة الزيات نموذجاً للبحث فى دلالة الشكل وإيديولوجية البنية لأن المؤلف هوهو أو على الأصح هى هى ، ولكن الزمان فى الثمانينيات والتسعينيات ليس ما كان عليه فى الخمسينيات والستينيات . وما يسهل أمر الباحث أن لطيفة الزيات لا تنشر أدباً إلا عندما تحسّ بأنها قامت بنقلة نوعية . فإقلالها راجع ، إلى حد كبير ، إلى رغبتها فى ألا تكرر ذاتها بإعادة إنتاج النموذج نفسه من خلال عمل لاحق. فبينما نجد عند أديب غزير الإنتاج مثل نجيب محفوظ أو حنا مينه روايات عديدة يمتد فى بنائها الروائى نموذج فنى يكاد يكون واحداً ، ولا نلمس تطويراً فى القص إلا ببطء وعبر تراكم أدبى ، نجد النقلة عند لطيفة الزيات ملموسة وواضحة ودالة . فقد كتبت عملين إبداعيين ــ شهد الجميع بتميزهما وتباينهما ــ وهما رواية (الباب المفتوح ١٩٦٠) [2] ومجموعة (الشيخوخة وقصص أخرى ١٩٨٦) [3] .

ويفصل بين نشر هذين العملين الرائعين حوالى ربع قرن من التقهقر السياسى والإحباط القومى والانفتاح الاقتصادى الاستهلاكى والتطفل الثقافى وتراجع القيم الوطنية . ولابدّ أن تكون الكتابة فى عصر الجزر غيرها فى عصر المدّ ، ولابدّ أن ينعكس هذا التغير على الشكل والبنية عند كاتب مرهف لا يكتب من أجل الإفراز بل من أجل الاتصال . ومن هنا تكمن أهمية لطيفة الزيات باعتبارها نموذجاً ومختبراً لدلالة البناء السردى ووظيفته فى التعبير والتوصيل .

إن البنية الأدبية وإيحاءاتها الدلالية موضوع عالجه كثير من النقاد القدامى والمحدثون ، العرب والإفرنج ،

مستخدمين مصطلحات متنوعة ومتشابكة . وكان أفلاطون أول من اهتم بالأنواع الأدبية وميز بين الوصف والتمثيل ونوع ثالث يجمع بينهما . أما أرسطو فقد ميز بين الأنواع الأدبية استناداً إلى الأسلوب . وحديثاً ، ربط ياكوبسون اختلاف الأجناس الأدبية بضمائر اللغة ؛ فربط بين الشعر والأنا ، والملحمة والهو ، والدراما والأنت. أما نورثروب فراى فقد ارتأى تقسيمات أخرى للأنواع الأدبية وربطها بالطبيعة وفصولها الأربعة . وقام النقاد والمنظرون الألمان بالربط بين الأجناس الأدبية والمراحل التاريخية والإنسانية كالطفولة والشباب والنضج . وأهم من ربط بين الجنس الأدبى والتطور الحضارى والطبقى هو لوكاتش فى كتابه (نظرية الرواية) بمقولته الشهيرة التى أخذها عن هيجل ، القائلة بأن الرواية هى ملحمة البورجوازية [٤] . كما أن باختين توسع فى هذا الموضوع فى كتاباته النقدية [٥] .

أما العرب القدامى فلم يتعرضوا بشكل منسق لقضية الأجناس الأدبية ولم يهتموا كثيراً بالتنظير فى القص ، ولكن وعى العرب بأغراض مزيدات الأفعال ودلالة أوزان التصريف معروف . فمثلاً وزن « فاعَلَ » للدلالة على المشاركة والتكثير ، ووزن « تفعّل » للمطاوعة والتكلف ، ووزن « افعوعل » للمبالغة،...إلخ. وقد قامت كوكبة من النقاد العرب حديثاً بدراسات فى علاقة الشكل بالدلالة والبنية بالإيديولوجية ، منهم، على سبيل الذكر لا الحصر ، أمينة رشيد وسيد البحراوى ومحمد بدوى من مصر ولحمدانى حميد وسعيد يقطين من المغرب [٦] .

ومع أن المرحلة الزمنية لربع قرن لا يمكن أن تكون حاسمة فى تغير نوعى فى الجنس القصصى ، إلا أنها فترة مكثفة فى تاريخنا الحديث حدثت خلالها تغيرات جذرية فى حياة الشعب ، ولهذا قد يترتب عليها نقلات فى اختيار الشكل تكون لها دلالاتها المصاحبة . وقد أوضح عبد المحسن طه بدر التغيرات المهمة فى روايات لا يفصلها إلا عقود قليلة [٧] .

ولو أخذنا مدينة مثل بورسعيد ، لأهميتها فى رواية (الباب المفتوح) ، مؤشراً لأثر التحولات الاقتصادية والثقافية والسياسية ، لرأينا العجب [٨] . تصور لطيفة الزيات هذه المدينة الثائرة (عام ١٩٥٦) تصويراً واقعياً وملحمياً واحتفالياً ، وهو تصوير يقع فى نهاية الرواية ويشكل غرضها وغايتها :

« كانت شوارع بورسعيد تزدحم بالناس ، أمواج متلاطمة من الناس وكأن البيوت قد خلت من سكانها ، وقذفت بهم إلى الشارع موجة إثر موجة ، لتختلط ببحر مائج من الناس .

وناس يضحكون ، وناس يبكون بالدموع ، وهم لا يعرفون أى دموع هذه ، أهى دموع الفرح بالخلاص ؟ أهى دموع الذكريات الأليمة التى طغت فجأة على السطح يوم الجلاء؟ أم هى دموع التطلع إلى مستقبل أفضل ؟

وناس يحملون لافتات النصر ، وناس يهتفون، وناس يرقصون على الوحدة ، وناس يصفقون وملء قلوبهم نشوة النصر ، وملء عيونهم الغد وفى أعماقهم إدراك أن ما حدث كان لابد أن يحدث ، أن ما حدث كان ثمن النصر .

وناس خرجوا يحملون الزهور إلى موتاهم، ولم تصل الزهور إلى موتاهم ، فى الطريق نثروا الزهور على موكب النصر ، موكب الغد.

فمن أجل الغد مات موتاهم» (الباب المفتوح، ص ٣٤٩).

هذا الغد الأفضل لم يأت ، بل بالعكس انقلب السياق كى تتحول لوحة بورسعيد الرائعة إلى نقيضها ،

فالمدينة الباسلة أصبحت « ميناءً حراً » ، كما يقال ، خشية من تسمية الأشياء باسمها . وفى مقالة نشرت عن بورسعيد فى أواخر الثمانينيات بمناسبة عيد بورسعيد الوطنى وذكرى الانتصار على التحالف الثلاثى (الإسرائيلى ــ الفرنسى ــ البريطانى) ، حملت المقالة عنوان « ركود تام وشيخوخة مبكرة » ، وهو يقترب من عنوان مجموعة لطيفة الزيات الأخيرة (الشيخوخة وقصص أخرى) أكثر منه إلى عنوان روايتها الأولى (الباب المفتوح) . ويذكر المقال أنه :

« منذ ١٩٧٤ . . . لم تشهد بورسعيد أية إنشاءات صناعية جادة . . ومع أن المفترض أن تكون بورسعيد مدينة سياحية . . إلا أن شواطئها قد فشلت فى اجتذاب المصطافين من خارج بورسعيد لافتقادها للميزات الضرورية لسياحة الشواطىء . . وهناك قرية سياحية لا يتجاوز عدد العاملين بها عن ٨٠ عاملاً . . . بينهم عمال كوريون . . . وهى تعتمد أساساً على استقبال أفواج السياح الإسرائيليين . . . ويعانى ميناء بورسعيد من الإهمال التام . . والنشاط التجارى هو النشاط الأساسى فى المدينة . . إلا أن المحاكم هناك تتداول حالياً عدداً ضخماً من حالات التهرب الضريبى . .

وتعانى بورسعيد من القصور الشديد فى المجالات الخدمية المختلفة . ففى الصحة تناقص عدد المستشفيات العامة عما كانت عليه قبل ١٩٦٧ ... وتعانى الأحياء الجديدة ، وخاصة حى الزهور من غياب الإنارة والطرق المعبدة مما أدى إلى شيوع حوادث السرقة ليلاً وكذا انتشار أماكن تعاطى المخدرات . وتتحول شوارع المدينة فى الأيام المطيرة إلى برك كما أن مساحات الخضرة القليلة فى المدينة مهددة بالبوار» [٩] .

إن هذه المقابلة بين بورسعيد فى منتصف الخمسينيات وفى نهاية الثمانينيات مؤشر لما حدث من انهيار وتصدع فى البنية التحتية والإرادة القومية ، ولابدّ أن يترك هذا السقوط آثاره على البنية الفوقية بما فى ذلك الأدب والفن . ولابدّ للمبدع أن يتصدى للكتابة ويتعامل مع أشكالها فى الثمانينيات على غير ما كان يفعل قبل ثلاثة عقود .

ولكن رصد أى متغير لا يؤدى بالضرورة إلى تحديد علته . هل التغير فى الشكل والبناء الروائى راجع للتغير الثقافى والاجتماعى والاقتصادى والسياسى ، أم أنه راجع لتغير فى نفسية المبدع ؛ فلطيفة الزيات فى ١٩٦٠ غير لطيفة الزيات فى ١٩٨٦ ؟ أم أن الاختلاف سببه التوجه نحو موضوع يتطلب بالضرورة بناء مختلفاً ، فبين رواية التعلم فى (الباب المفتوح) وقصص التذكر فى (الشيخوخة . . .) فرق فى الثيمة المحورية . فهل تنوع البناء وتمايزه يرجع لتغير المرحلة التاريخية أم أنه نابع من اختيار الموضوع؟ إن هذه التساؤلات لن تحسم برد جامع مانع ؛ فهى كمسألة الشكل والمضمون ، الموروث والمكتسب ، الفردى والجمعى ، . . . إلخ ؛ فمن المستحيل تحديد أسبقية وأولوية أحدهما على الآخر؛ فالجانبان متداخلان ومتشابكان . ولكن مما لاشك فيه أن المبدع ــ لطيفة الزيات فى هذه الحالة ــ إنسان يحس إحساساً مضنياً بشعبه وجماهيره ، ولهذا فالجو العام الذى تعكسه أعمالها الأدبية مرتبط بالمناخ العام ولا يقتصر على الحالة الداخلية الفردية المنفصلة عن مسار الأمة . فلطيفة الزيات ليست من الذين ينغلقون أو يتعالون أو يهربون من الواقع، ولهذا لا يمكن تفسير التطور فى إبداعها من خلال العامل الفردى أو النفسى المحض . كما أن لاختيار المحور ، سواء أكان التعلم أم التذكر ، دلالة إيديولوجية ويحدد إلى درجة كبيرة البناء القصصى الذى ينشئه .

وبنية القص لا تعنى فقط الحبكة ولا النوع الأدبى ولا الشكل التسلسلى ولا علاقات الشخصيات ، ... إلخ،

بل تشمل تضافر كل ما سبق . كما أن الإيديولوجية فى هذا السياق تعنى الدلالات التى تنضح من التركيب والتى توحى بنسق فكرى ومنظور للعالم .

*

(الباب المفتوح) رواية تكاد تكون نموذجاً كلاسيكياً فى نمطها وتطورها ، فهى مكتوبة فى ثلاثين فصلاً وفى ٣٥٣ صفحة . وتنتقل أحداثها من العام ١٩٤٦ إلى العام ١٩٥٦ متابعة البطلة ليلى محمد سليمان من سن ١١ إلى سن ٢١ . وهى بنت من الطبقة المتوسطة ، تنتهى الرواية بتحررها وذلك عندما يتطابق وعيها الوطنى مع وعيها الطبقى ووعيها النسوى ، أى أن الرواية تقدم ثلاث إشكاليات تعيق مسيرة البطلة : الإمبريالية ، الطبقية ، الجنساوية . وعندما تتخلص ليلى منها جميعا تكتمل تربيتها فتتحقق إنسانةً ومواطنة وامرأة. والسرد فى الرواية لا يشوبه ارتداد إلى الماضى ولا استباق للمستقبل ، أى أنه سرد تقليدى يفترض التعاقب لا التشابك أو التداخل .

وللرواية محور يتشكل من علاقة ليلى بحسين ، ويماثله محور العلاقة بين أخيها محمود وسناء ، كما يقابله محور العلاقة بين جميلة ابنة خالتها « البورجوازية النزعة » بزوجها .

إن البناء الروائى فى (الباب المفتوح) يقدم تشكيلاً مستقراً ونموا طبيعياً وتسلسلاً منطقياً وانتصاراً للحق والعقلانية فى الخاتمة . فالرواية تخاطب قارئا وتقنعه بأطروحتها ، وهى تفترض متلقياً واعياً وله وقت فراغ ليقرأ ويفكر ، وهو قارىء ما قبل عصر التليفزيون والإعلام المشوّه والتسلية الاستهلاكية . فالرواية تتوجه للعقل والوجدان لتقدم لهما حلاً لمشاكل الإنسان التى لن تزول إلا بانخراطه فى الجماعة انخراطاً بناءً .

و (الباب المفتوح) رواية مبنية مثل كاتدرائية قوطية : فيها عظمة وجلال المعماركما فيها دقة وشاعرية التفاصيل . فهى كالروايات الواقعية العظيمة تقدم بناء محكماً بالإضافة إلى أسلوب مكثف يعكس سمة من سمات شخصية روائية أو يتضمن موقفاً إيديولوجياً أو يحدد معالم مشهد . فمثلاً تقدم لنا الرواية سلبية ليلى فى مرحلة من مراحل حياتها فى إيجاز مدهش يجعلنا نفهم آليات القمع الذكورى دون إدانة مباشرة للمجتمع البطريركى :

« ولم تقل ليلى شيئاً — لم يكن أحد ينتظر منها أن تقول شيئاً » (الباب المفتوح ، ص ٢٢) .

وفى موقع آخر نجد تحقق ليلى مفسَّراً بأدق ميكانزماته :

« ولم تكن كلمات التشجيع والإعجاب هى التى ملأتها بهذا الإحساس وإنما كان هو الإدراك أنها أرادت، ونجحت فى تحقيق إرادتها . وأنها تستطيع دائماً أن تريد وأن تنجح فى تحقيق ما تريد » (الباب المفتوح ، ص ٢٤٢) .

وتكشف لطيفة الزيات عندما تصف علاقة ليلى بأستاذها الدكتور رمزى عن موقف التبعية لا باعتباره تخاذلاً ، بل باعتباره خليطاً من الشعور بالدونية والانشداد نحو الآخر :

« كانت ما تزال تعانى كلما واجهت الدكتور رمزى ، نفس الشعور الذى عانته يوم دخلت حجرته لأول مرة ، مزيجاً من الخوف والرهبة والانجذاب » (الباب المفتوح ، ص ٢٤٤) .

كما تلخص لطيفة الزيات موقف الانتهازية وتبريره على لسان إحدى الشخصيات التى تقدم صورة للحياة تجعل من المواجهة عبثاً :

« كلنا تروس فى عجلة كبيرة ، والعجلة بتمشى واللى يحاول يعطلها بيتحطم ،

والشاطر اللى يفهم الموقف واللى يستفيد منه» (الباب المفتوح ، ص ٢٨٥) .

وهذه الفقرات نطالعها كصورة ، كوصف ، كحوار ، أو كتيار وعى تلتقط ما نعرفه أو نتذكره أو نسمعه ، فهى مستخرجة من كلام الناس اليومى وتصرفاتهم . هى الشعر فى الحياة اليومية ، وهى فلسفة الحياة عند العامة ، وتقوم بالدور الذى كانت تقوم به العبر والأمثولات المصورة على الكاتدرائيات .

إن معمارية الرواية ليست هيكلية ، أى قالباً يدخل فيه نسيج الرواية . فالرواية تتقدم فى مخطط محدد ، ولكن هذا المخطط يتعقد ويتعرّج قبل أن يصل إلى غايته . وتتخذ الرواية من الجدل نسقاً ، فهناك باستمرار « الدعوى » و « نقيض الدعوى » اللذان يولدان « التأليف » ، كما يقول الفلاسفة . فنجد فى تربية ليلى العاطفية تقدماً وتراجعاً ، استيعاباً وانحرافاً ، فهى لا تنتقل بشكل ميكانيكى ومطرد من البسيط إلى المعقد ، من الفراغ إلى الامتلاء ، من الجهل إلى المعرفة . هى تتقدم بشكل جدلى ويظهر نضوجها العاطفى من خلال علاقاتها بثلاثة رجال (كما يلخصها الشارونى) :

« عصام ابن خالتها وأخو جميلة هو حبها الأول حتى تتبين لها شخصيته الممزقة وحتى تكتشف أنه يعبث مع خادمته فتروعها الصدمة . ثم تلتقى بحسين صديق أخيها محمود فتعبده لرجولته وشجاعته ووطنيته ، ولكن ترددها وخوفها من خلق علاقة لها بعالم الرجال بعد صدمتها العاطفية مع عصام يحملانها على قطع علاقتها بحسين ، وكان قد سافر إلى بعثة فى الخارج . ثم يظهر فى أفقها أستاذها فى الجامعة الدكتور فؤاد رمزى ، ويسيطر عليها بمركزه وأستاذيته وثقته التى لا حد لها فى نفسه حتى تتورط معه فى مشروع زواج ، ولكنها ما تلبث أن تكتشف فساده ، وتسعى إلى الابتعاد عنه . ويعود حسين من بعثته ، وفى بورسعيد ، وخلال معركة العدوان الثلاثى تتجدد علاقته بليلاه . ومع انتصار مصر على العدوان الثلاثى يتم انتصار الحب ويعود كل منهما إلى الآخر » (١٠) .

وهكذا نجد أن « تعلم » ليلى لا يتم من خلال المناظرة والتأمل ، بل من خلال التجارب . كما أن هذه العلاقات تكتمل وتصل ذروتها عند تقاطع الوجدانى والاجتماعى والقومى من معركة بورسعيد . وكون هذا التطور لا يتم بشكل استطرادى يدل على نسق هندسى يوحى بتحرك إيديولوجى معقوف ولكنه موجّه .

فالتطور هنا ليس ديكارتياً وتراكمياً ، بل هو حركى وجدلى . كما أنه ليس مثالياً ومجرداً ، بل هو واقعى وتجريبى . إن هندسته ـــ على الرغم من بعض التذبذب ـــ تشمل مخططاً واضحاً وصارماً ، أى أنها ليست بناء ميكانيكياً أو عشوائياً ، بل هى بناء منسق تنسيقاً علمياً .

وفى مقابل معمارية الكاتدرائية فى (الباب المفتوح) ، نجد معمارية المتاهة فى (الشيخوخة) ، ففيها المسيرة ملتوية والغاية غائمة والتشظى غالب . وكما يقول سميح القاسم فى تعريفه الشعرى للشيخوخة:

ضياع موعدٍ

وجبهة على يدٍ

تلوب

أسطوانة مشروخة (١١) .

والضياع والتأمل والانكسار المتضمنة فى قصيدة القاسم تشكل ملامح بنية مجموعة (الشيخوخة) . ففى هذه المجموعة نجد قصصاً عديدة تبدو متكسرة

وتحتوى أكثر من مستوى سردى وتنكفىء على ذاتها وتتطلع بحذر إلى ما هو خارجها . والمجموعة تشكل منظومة وإن كانت كل قصة فيها مستقلة عن الأخرى ، إلا أن هناك تكافلا وتكاملاً بينها يقترب مما فعله جيمس جويس فى مجموعته عن دبلن ، حيث كل قصة منها لها استقلالها ، لكن المجموعة تشكل صورة فسيفسائية لمدينة دبلن بشللها الروحى . أما مجموعة لطيفة الزيات فتمثل تردد الشيخوخة وتعثرها بكل ارتباكها المعنوى . وقد أشارت الناقدة سهير فهمى إلى تنوع وتداخل المستويات فى تشكيلها لوحدة البناء فى (الشيخوخة) ، وذلك بالرجوع إلى تشبيهها بالمعبد الفرعونى :

« فالفنانة الكبيرة لطيفة الزيات تبنى عالماً فنياً فريداً فى عالم القصة القصيرة وتبنى قصصها وخصوصاً « الشيخوخة » و «بدايات» وكأنها تشيد معبداً فرعونياً اكتمل على امتداد عصور مختلفة وتداخلت فى بنائه مستويات الزمن المتغايرة المتعاقبة فأضحى بناء فريداً مبهراً شاهداً على مرحلة كاملة من التاريخ تبدو فيها المرأة المعاصرة وقد تحررت من أقنعتها فتعبر عن هزائمها الداخلية ومخاوفها وأدق تفاصيل وجدانها فى فترة من تاريخها تتأرجح فيها بين المعرفة الفعلية والسلوك الوجدانى القديم المتراسخ فى الأعماق » [١٢] .

وتتكون مجموعة (الشيخوخة) من ست قصص فى ١٠٨ صفحات: (١) « بدايات » ، (٢) « الشيخوخة » ، (٣) «الممر الضيق » ، (٤) « الصورة » ، (٥) «الرسالة» ، (٦) «على ضوء الشموع» .

والقصة الأولى تشير بعنوانها إلى الوعى بفعل الكتابة ذاته ، فهى بداية المجموعة وعنوانها «بدايات» ، وتحكى قصة علاقة امرأة بحبها الأول . وهى تبدأ بخواطر يومية مكتوبة فى شتاء ١٩٧٤ بقلم امرأة عمرها ٤٨ سنة . وترفق بيوميتها بتاريخ ١٩٧٤/١٢/١١ قصة حبها التى ابتدأت وهى فى سن ١٨ وانتهت وهى فى سن ٢٨ ، والتى كتبت عنها قصة قصيرة بعنوان « حبها الأول» . والقصة المؤطرة هذه عن حبها الأول مكتوبة بشكل شذرات تنتقل من استرجاع اللقاء الأول إلى زمن نهاية الحب وهى فى سن ٢٨ . ومن غير الواضح زمن الكتابة هل كان والمرأة فى سن ٢٨ أم وهى فى سن ٣٨ عند طلاقها . ويعقّد كل هذا أن اليومية التى تؤطر هذه القصة تفتتح بالإشارة الواضحة إلى مكالمة هاتفية مع حبها الأول ثم تستكمل اليومية بعد قصة « حبها الأول» لتصبح الخواطر ، عند ذاك ، تعليقاً وتحليلاً لعلاقة الماضى ، وكثيراً ما يتخللها قطع فى التسلسل وانعطاف فى التعاقب وفقرات اعتراضية وجمل بين أقواس واستدراكات بشكل ملحوظات . كما أن هناك نقلاً فى السرد بين ضمير الـ « أنا » والـ « هى » :

« عواطف سامى تحرجنى . أستكثرها على نفسى ، أشعر أنها موجهة إلى امرأة غيرى ، وأنى أغتصبها بلا وجه حق . وأنا موجودة وغير متواجدة أكاد أصرخ وسامى يذوب كيانه فى كلماته . كفى ، المرأة التى تحبها ماتت ، وأنتحل كلمات الحب لنفسى ولا أصرخ . . . تزدهينى كلمات الحب وألتزم الصمت .

وتخرج المرأة فى الثامنة والثلاثين كما دخلت مغتربة عن ذاتها والآخرين ، مرفوعة الرأس متئدة الخطوات ، مستغنية بلا اكتفاء، ما من شىء هز كيانها ولا هى بذلت قطرة من هذا الكيان » (الشيخوخة ، ص ١٧) .

فحتى هذا المقطع من اليوميات يسترجع ما كان قبل عقد . وفى يومية ١٩٧٤/١٢/١٥ نجد أحداثاً ومشاعر نحس بينها بالقطع ، فليس هناك تعاقب سببى ، ولكن وحدة القص تأتى من تجانس الجو العام وارتباك

كاتبة اليوميات ، الأمر الذى يستوعبه القارىء استيعاباً كاملاً . فالإشارات كثيرة إلى الزمن وفعل الزمن ومستويات العلاقة والشيخوخة . ولا يملك المتلقى إلا أن يعيد النظر فيما يقرأ ليتأكد فى أى زمن وفى أية مرحلة كانت هذه الأحداث ، فالأزمنة متداخلة وأساليب السرد متعددة و « أبناط » الكتابة على الصفحة مختلفة من داكن إلى فاتح ، من كبير إلى صغير ، بالإضافة إلى العناوين الفرعية والأقواس التى تحتضن فكرة ما أو خاطرة شاردة . وكل هذا يفرض على القارىء الذى استكان إلى القراءة السهلة ، إلى النص الاستهلاكى والإعلامى، أن يتوقف ويجهد نفسه فى التماس خيوط القصة . والعمل يدفع القارىء إلى التعامل تعاملاً واعياً لا بالأحداث والحب الأول فقط وإنما بفعل استرجاعه وبفعل الكتابة عنه . التقنية هنا موظفة لإيقاظ القارىء العادى من غيبوبته وتحريضه على التفكير والتمييز . تضع المؤلفة القارىء فى هذا التيه كى يبحث هو عن مخرج أو مسيرة ، فالمتلقى هنا لا يمكنه أن يركن إلى أن يكون مفعولاً به ؛ عليه أن يكون إلى حد ما فاعلاً لكى يستمر فى القراءة ، عليه أن يكون مشاركاً لا متقبلاً فحسب . وتصل لطيفة الزيات مجموعتها القصصية بروايتها الأولى باستخدامها فى السياق القصصى مصطلح « الباب المفتوح » (الشيخوخة ، ص ١٧) و « باب مغلق » (الشيخوخة، ص ٢١) ، وكأنها إيماءة للقارىء العارف .

ومن هذا المنطلق تصبح الثغرات فى السرد والحذف فى القص أمراً شكلياً بالغ الخطورة والدلالة الإيديولوجية. إنه حث على القراءة الجادة . ففى هذا المعمار المتشظى، عن قصدية، نكتشف أن الانكسار فى المتواليات والانقطاع فى التعاقب يحمل أيضاً فى ثناياه الإحساس بالقطيعة فى الواقع المعاش وضرورة المبادرة لرأب الصدع والمشاركة فى لمّ الشذرات .

وكما كنا نجد فى رواية (الباب المفتوح) الفقرات المبهرة التى تربط أسس العمل بقواعده المعمارية ، نجد ما يماثلها فى (الشيخوخة) ، مع الفارق أن هذه الفقرات محبوكة فى جسد الرواية لتدعم مبدأ التحقق والتغلب على الصعاب ، وهى فى المجموعة مطروحة عرضاً لتشير إلى فكرة الاستمرار على الرغم من التحولات ؛ فكرة الاستمرار لا النجاح بالضرورة:

« من بين مئات الرجال لا تخطىء المرأة رجلاً أحبته يوماً ، تعرف انحناءة ظهره والعضل الذى يتوتر مشدوداً فى مؤخرة رقبته حتى يميل برأسه ، تميز لون شعره حتى لو مسح الزمن لونه » (الشيخوخة ، ص ١٩) .

وإن صح التعبير فيمكننا بلورة الفارق بالقول إن لطيفة الزيات كتبت (الباب المفتوح) ، بينما كتبت (الشيخوخة) لطيفة الزيات ، بمعنى أن سيطرة المبدعة على العمل الأول تبدو سلطوية وشمولية ، وأما سيطرتها على العمل الثانى فتبدو تجاوبية وطارئة ، ولهذا فهى أكثر إثارة . فالعمل الأول يحمل رسالة ذات صوت جهورى ورنان بينما العمل الثانى يهمس برسالته ؛ العمل الأول قصيدة كلاسيكية والعمل الثانى قصيدة حداثية ؛ الرواية تقدم بنية لا تتواجد إلا فى مرحلة ما قبل الطوفان وما قبل بابل ، والمجموعة تقدم بنية تستجيب لسياق ما بعد الطوفان وما بعد بابل .

وليس التداخل فى قصص (الشيخوخة) بين الأزمنة فقط ، هناك تداخل أكثر خطورة بين الفعل والتأمل فى الفعل ، بين الحدث والكتابة عن الحدث . فالجزء الأخير من القصة الأولى « بدايات » محكى بشكل يصعب تحديد مضمونه : هل هو الحدث نفسه مسجلاً ، أم أنه الخواطر المكتوبة عن الحدث فى اليوميات؟ إن هذا الغموض بين الفعل وكتابة الفعل يشير إلى هلامية الحدود بين العمل والفكر ويفتت من ثنائية الإنجاز والوعى ، وبالتالى من التمييز الصارم بين البنية التحتية والفوقية فى الماركسية ، ومن المقابلة بين

المادى والفكرى فى الفلسفة الكلاسيكية ، وبين الجسدى والروحى فى الأديان ، وبين الفسيولوجى والنفسى فى الطب . وتبلور هذا الموقف لطيفة الزيات عندما تتحدث عن الجسد مستعيرة له صفات العقل :

« الجسد يكون أحياناً أذكى من العقل ، وأفصح تعبيراً » (الشيخوخة ، ص ١٠٢) .

واختيار اليوميات من حيث هى وحدة بنائية موفق لأنه يقدم الزمن بانقطاعاته واستمراريته فى آن . وتشابك الأزمنة من خلال إحياء الذاكرة يعزز المتاهة النفسية ويوثق الغموض الفنى ، بعكس ما يجرى فى رواية (الباب المفتوح) ؛ حيث تتضح الأمور مع الزمن فتزول الأوهام ويسقط الوعى الزائف ليحل محلها حركية الواقع والوعى به . إن افتقاد التمركز البؤرى أو المحور الموجه الحاسم فى قصص (الشيخوخة) موظف أدبياً كى يتساءل القارىء ويساهم فى وضع الأمور فى نصابها وفى مواقعها .

وبعد أن كانت قصة « بدايات » (الشيخوخة ، ص ٥ — ٢٢) مكتوبة من زاوية نظر امرأة تقترب من الخمسين ، وتصور زوايا نظرها وهى تقترب من العشرين ومن الثلاثين ومن الأربعين ، بغير ترتيب ، نجد فى القصة الثانية من المجموعة بعنوان « الشيخوخة » (الشيخوخة ، ص ٢٣ – ٥٥) ، امرأة فى الستين تعثر على يومياتها وهى فى الخمسين فتقدمها مع إضافة مقدمة توطئة ، وملحوظة خاتمة . وكل هذا يجعل من هذه القصة استكمالاً وتشابكاً مع القصة الأولى ، من وجهة البنية . ومسألة التأطير واردة وملحّة أيضاً فى هذه القصة ، فهناك الإطار الأعم الذى تعلمنا فيه الشخصية الرئيسية بسنها ووقوعها على مذكراتها المكتوبة قبل عقد من الزمن ، ثم فى داخل هذا الإطار نجد اليوميات وفى داخل إطار اليوميات نجد الحلم المتضمن ، وكأن البنية مجموعة من الدمى الروسية الشعبية كلما فتحنا واحدة طلعت أخرى من داخلها . وهذا التوليد البنائى الذى يتحدث مضموناً وشكلاً عن مفهوم الشيخوخة وتداعياتها ينتهى بما تطلق عليه المؤلفة فى عنوان فرعى « ملحوظة قابلة للتعديل والتحوير » ، وعنوان الملحوظة بمرونته وانفتاحه على التغير والاستدراك إنما يؤكد على التحرر من الجمود الصارم والتزمت العقائدى . فى هذه الملحوظة تقوم المؤلفة بتعريف الشيخوخة باعتبارها مفهوماً ، وبذلك تخرج عن تقديمها من خلال القص والسرد لتنتقل إلى خطاب معرفى مجرد :

« الشيخوخة هى شعور الفرد بأن وجوده زائد عن حاجة البشر ، وأن الستار قد أسدل ولم يعد له دور يؤديه، وهى الافتقار إلى معنى الوجود ومبرره الناتج عن هذا الشعور . والشيخوخة بهذا المعنى حالة ، وليست مرحلة من مراحل العمر ، وهى حالة نفسية وليست بالضرورة حالة فيزيائية ، وإن أدت ربما قبل الأوان إلى عوارض فيزيائية » (الشيخوخة ، ص ٥٥) .

وهكذا نجد تعدد نوعيات الخطاب المستخدم فى المجموعة ، من سرد إلى يوميات إلى تعريفات ، من وصف خارجى محايد إلى مونولوج داخلى حميم ، من انعكاس للواقع إلى انكفاء على ظاهرة الكتابة . وكل هذا يجعل من (الشيخوخة) عملاً يمكن إدراجه فيما سمى بـ « ما بعد الحداثة » فى الكتابة ؛ حيث تنوعت واختلطت أساليب السرد ، بينما يمكن إدراج (الباب المفتوح) فى تركيبها الروائى بما يطلق عليه « الحداثة ».

أما فى القصص الأخرى من المجموعة ، « الممر الضيق » (الشيخوخة ، ص ٥٦ – ٧١) فترتبط أيضاً بالزمن حيث تقدم نضج ونمو ابنتين وعلاقتهما بأمهما؛ وقصة « الصورة » (الشيخوخة ص ٧٢ – ٨٢) تصور غيرة امرأة من امرأة أخرى ، ودور التصوير فى بلورة الموقف . وقصة « الرسالة » (الشيخوخة ، ص ٨٣ – ٨٩) هى قصة كتابة رسالة . وأما القصة الأخيرة «على

ضوء الشموع » (الشيخوخة ، ص ٩٠ - ١٠٨) فتقدم مقارنة تقابلية وتماثلية بين مثقفة وفلاحة وهمومهما ، وفيها تصوير للكبت الذاتي عند المثقفة تتحرر منه عند مواجهة صورتها في مرآة القرية وعبر الفلاحة المريضة :

« فهل يعقل أن تنفرج في يومين أزمة استطالت سنتين ؟ سنتان أم عشر ؟ تساءلت في مرارة وهي ما تزال تقف خلف الباب المغلق . وغيبت السؤال كعادتها أخيراً حين تطرق أرضاً محرمة . وانتوت أن تخلص بكليتها لتجربة المعيشة في قرية وهي تجربة جديدة عليها » (الشيخوخة ، ص ٩١) .

وهنا نجد مرة أخرى الزمن والتأزم والباب المغلق وكأنها لوازم المجموعة توحدها في الموتيف المتكرر .

تقول رضوى عاشور في تذييلها لـ (الشيخوخة) (على غلاف المجموعة) :

« وكما في الباب المفتوح تعيد لطيفة الزيات إنتاج الواقع الاجتماعي في نفس الوقت الذي تدخل في حوار معه وتعلن موقفاً إزاءه» (الشيخوخة ، ص ١١٤) .

وإذا كان الواقع يوحي بالتماسك في مطلع الستينيات ، فهو يوحي بالتفكك والتمزق في نهاية الثمانينيات . وقد اختارت لطيفة الزيات بنية متماسكة وشامخة لتقدم الرؤية الأولى ، ومتاهة مربكة ومشتتة لتقدم الرؤية الثانية . وينعكس التماسك / التفكك على سن البطلة ؛ ففي (الباب المفتوح) ليلى شابة وكذلك صديقاتها اللائي تدور حولهن أحداث الرواية : سناء ، عديلة ، صفاء ، جميلة . أما في مجموعة (الشيخوخة) فالشخصيات الرئيسية ناضجات أو كهلات أو شيخات . كما أن نهايتهن عادة ما تنتهي بشكل غير درامي وكأنها مسيرة توقفت أو نضبت أو انعطفت ، بعكس حبكة (الباب المفتوح) التي تصل إلى القمة والتحقق وتنتهي بنهاية حاسمة ومشرقة . وتستخدم آليات التشعب والتداخل في (الشيخوخة) لتمثل التداعي والتصدع ، بينما تستخدم رواية (الباب المفتوح) كل الأقاصيص الفرعية روافداً تصب في مسيرة الرواية وتتضافر لتقدم رسالة إنسانية . وبما أن رواية (الباب المفتوح) تمتلك ثقة الثوري وتصميمه ؛ فهي مقدمة بشكل جواب صريح على مشاكل المجتمع . وفي مقابلها نجد في مجموعة (الشيخوخة) الطموحات المتواضعة لثوري منكسر ولكن غير منهزم ، فهي مقدمة بشكل تساؤل ، وهو ليس تساؤل متشكك ، بل تساؤل صامد ، ففيهما استفهام حقيقي ، وليس استفهاماً استنكارياً أو بلاغياً . ويمكننا تلخيص رسالة (الشيخوخة) بفقرة من المونولوج الداخلي لبطلة « على ضوء الشموع » والتي تلخص بدورها رسالة مشروع رواية البطلة :

« ـــ المهم هو الرحلة وليس ما تتمخض عنه الرحلة ، مواصلة الإنسان للسعي ، وليس ما يتمخض عنه السعي الإنساني . ما من واحة خضراء في مكان ما أو زمان ما يتوصل إليها الإنسان . يلمح الإنسان الواحة الخضراء ويعيشها وهو يسعى . الرحلة هي الواحة الخضراء » (الشيخوخة ، ص ٩٦) .

فهنا نجد المشروع أهم من النتيجة ، وفي هذا اعتراف ضمني بعدم القدرة على تحقيق الحلم والوصول إلى النتيجة المطلوبة التي يسعى إليها المشروع الإنساني . هنا نجد تواضع المطلب فليس هناك تشبث بالتحقق ولكن هناك التزاماً بالمحاولة . ويترجم هذا المنظور الإيديولوجي على مستوى البنية والشكل بالإصرار على الانكفاء على الفعل أثناء فعله ، على الوعي بالكتابة أثناء كتابتها ، على كتابة قصة عن كتابة رسالة ، ..إلخ . أما في (الباب المفتوح) فالرسالة الإيديولوجية التي تتسرب في كل صفحات الرواية وتتبلور في نهايتها هي أهمية تغيير القاعدة ، فلا يكفي هدم الرأس كما في

تمثال دلسبس ، أى تجب المطالبة بالتغيير الجذرى والثورى وليس بالانقلاب الذى يغير الأقنعة فقط (الباب المفتوح ، ص ٣٤٩ - ٣٥٠) .

إن الصرح الروائى الذى شيدته لطيفة الزيات فى (الباب المفتوح) ينم عن ثقة بالمسار الثورى ، عن إيمان بقدرة الإنسان على التغلب على القهر والتقاليد البالية ؛ ويكشف عن منظور تفاؤلى لمصير الأمة تتغلب فيه قوى التحقق على قوى التملك وقوى التواصل على قوى التسلط . ولكى تدلل الرواية على ذلك فهناك مجموعة مشاهد تتميز بجماعيتها . هناك المظاهرة الشعبية فى أول الرواية (فى منتصف الأربعينيات) ، وهناك المقاومة الشعبية فى بورسعيد فى نهاية الرواية (فى منتصف الخمسينيات) ؛ وما بينهما الأفراح البورجوازية من عرس جميلة إلى خطوبة ليلى . وهنا يتميز أسلوب لطيفة الزيات بما أطلق عليه « الجدارية الروائية » ، انطلاقاً من الرسوم على الجدران والحيطان التى تصور مجموعة أو مجاميع بشرية ، وتشبهاً بمصطلح « المشهد الروائى » . فهذه الجداريات الروائية تصور ممارسات احتفالية ، ولا يسع القارىء إلا أن يقارن بينها، فيجد تماثلاً بين المظاهرة فى القاهرة والمقاومة فى بورسعيد ، وتماثلاً آخر بين حفلتى العرس والخطوبة . ولكن على الرغم من التشابه الظاهرى فى هذه الجداريات ، فإن حفلتى الفرح تختلفان نوعياً عن المظاهرتين الثوريتين . حفلتا الفرح تمثلان فى سياقهما الروائى صفقتين يضحى فيهما بتحقق العروس وسعادتها من أجل ما يطلق عليه استقرارها المادى ، وهو على الأصح ارتقاؤها الطبقى على سلم الاستغلال ، أى أننا نرى فيهما تضحية بالمعنوى والإنسانى من أجل تأمين المظاهر الطبقية والتراتب الاجتماعى . أما فى جداريتى الانتفاضتين فنجد على العكس المغامرة بالذات والتضحية من أجل إحياء الكل ، ورفض التدرج الهرمى من أجل تلاحم عضوى بين أفراد الجماعة ، مما يجعل هاتين اللوحتين نابضتين بالحياة والفرح على عكس لوحتى العرس والخطوبة التقليديتين اللتين تصطنعان الفرح ولا يذوب فيهما الأفراد ، ولا حتى العرسان ، فى كلية ما ؛ وإنما تسيطر قيم المباهاة والمنافسة فى الصعود على السلم الطبقى . ففى الانتفاضة نجد فرحاً داخلياً حقيقياً ؛ وفى الخطوبة نجد فرحاً خارجياً مصطنعاً . وهذه المقابلة بين الحقيقى والمتكلف ، بين الأصيل والمزيف ، هى التى تحكم تطور شخصية البطلة ليلى حيث تنتهى بالتخلص من القوالب القامعة ، على غير ما تفعل صفاء ابنة دولت هانم التى تنتحر لأنهم زوجوها رجلاً لا يتميز إلا بغناه، وكذلك جميلة التى زوجت برجل مماثل وانتهت كما يقول يوسف الشارونى بالانتحار الأخلاقى حيث مارست الخيانة الزوجية [١٣] .

وفى المقابل نجد فى (الشيخوخة) نزوعاً إلى تصوير يقترب من المنمنمات بتوثيقه لتفاصيل شديدة الدقة من المشاعر الداخلية الحميمة . فعوضاً عن المجاميع البشرية نجد الانشطار الداخلى أو اللحظة العابرة المكثفة لحالة ما:

« المطلق الآن فى عقلى قرين الموت ، رهين برفض قانون الحياة المحكوم بنسبية الزمان والمكان والتغير الدائب. ولكن هل هو كذلك فى وجدانى ؟ » (الشيخوخة ، ص ٣٢) .

فلا يمكن التمييز بين رفض المطلق عقلياً وتبنيه وجدانياً إلا لمن يرسم بفرشاة رفيعة ؛ وتشرّح لطيفة الزيات الدقائق وترى الظلال والفروق التى تلتبس على الفرشاة الغليظة :

« كم بدت غريبة ومنبتة المرأة المريضة وهى ممددة على السرير المعدنى الأسود فى حجرة معلقة فى الهواء ما زالت بقايا الجير تعلق ببلاطها . كم بدت غريبة ومنبتة وهى تنام ربما لأول مرة على سرير ، نومة غير نومتها . وتساءلت : هل يتأتى للمرأة المريضة أن تعود الآن إلى حيث تنتمى وقد انتهت اللعبة ؟ » (الشيخوخة ، ص ١٠٧) .

فإذا تميزت رواية (الباب المفتوح) ، على حد قول لطيفة الزيات ، بأسلوب الانطباعيين [١٤] ، فإن أسلوب (الشيخوخة) يتميز بالنمنمة . ولكن ما دلالة الشكل الأسلوبى وإيحاءاته الإيديولوجية ؟ وما مدلولات الجدارية والمنمنمة؟ إن الجدارية توحى بالقدرة على الإمساك بالكل ، بالتمكن من تصوير الجماعى ؛ أما المنمنمة ففيها اعتراف ضمنى بانفلات الكل ، وبناء على ذلك الاكتفاء بتصوير دقيق للجزء الممكن الإمساك به . فعوضاً عن حفلة خطوبة تقنّع المساومات الطبقية فى (الباب المفتوح) ، نجد فى (الشيخوخة) كيف انتهت البطلة فى مشهد زوجى مزيف :

« . . . تتناول العشاء على ضوء الشموع كالعاشقين ، وما من عشق بينهما » (الشيخوخة ، ص ١٠٠)

وهذا التفضيل للمشهد الثانى على الجدارية الجماعية ، والنقلة من وصف مطول يكشف عن صفقة إلى وصف مقتضب يكشف عن خيبة ، يدل على أن البانورامية تنسحب لتأخذ مكانها اللقطة . ففى (الشيخوخة) القص موجّه لقارىء لا يحتمل الإسهاب والتطويل والصورة المكتملة ؛ فتقدم له لطيفة الزيات باختصار وتكثيف جزئية تكشف عن الصورة الأكبر . ويمكننا أن نقول : إن استراتيجية (الباب المفتوح) هى « التمثيل » واستراتيجية (الشيخوخة) هى « الكناية » حيث يصور فى العمل الأول الكل أدبياً ، وفى العمل الثانى يصور الجزء أدبياً ليشير إلى الكل . وإذا كانت رواية (الباب المفتوح) تهتم بالمكان أساساً ، فمجموعة (الشيخوخة) تركز همها على الزمان ، وإذا كان المنطق التطورى فى العمل الأول تعاقبياً ، فهو تداخلى فى العمل الثانى . وبينما نجد أثر الخارج على نفسية ليلى بطلة (الباب المفتوح) ، نجد فى الغالب أثر نفسية بطلات (الشيخوخة) فى تصوير الخارج . والإشكالية عند ليلى — فى (الباب المفتوح) — هى وصولها إلى الوعى الحقيقى الذى سيحدد خطواتها المتعثرة ، وأما فى بطلات (الشيخوخة) فكثيرا ما يكون الوعى متوفراً ولكن نقله إلى حيز الفعل صعب :

« ما بين تفكير مخطط لمحاضرة ، لندوة ، لمقال ، لحديث إذاعى أو تليفزيونى تقرأ ، كل شىء وأى شىء حتى لا تفكر . إن لم تجد ما تقرأه أسعفتها نشرة طبية للدواء ملقاة هنا أو هناك . هل أصبحت كالقطار يفقد توازنه ويتحطم إن خرج عن شريط السكة الحديد؟ » (الشيخوخة ، ص ٩٦ — ٩٧) .

إن تشكل البطلة فى (الباب المفتوح) يتم من خلال كشفها المتعثر بين الحقيقى والمزيف من جهة ، ومن جهة أخرى من خلال توصلها إلى التخلص من العلاقات الأبوية (علاقات السلطة العمودية) وإنشاء علاقات أخوية (علاقات الزمالة الأفقية) . والرواية توضح بشكل قاطع كيف أن العلاقات العمودية التى تنتهج السيطرة والاتكاء على السلطوية والتبعية ، تعيق نمو العلاقات الأفقية التى تعتمد على الحوار والتكامل ، على الجدل والتفاعل .

ويتجلى هذان النمطان من العلاقات فى أسرة ليلى ؛ فأبوها محمد سليمان يمثل البطريركية التقليدية ، وتنحاز أمها لمنطقه بالتبعية . أما أخوها محمود فيمثل الرفيق والمحاور والنموذج الإنسانى . وتأرجح ليلى بين طاعتها لوالدها محمد وانجذابها لأخيها محمود يأخذ أوجهاً مختلفة . فتجربتها العاطفية الأولى مع ابن خالتها عصام وصداقتها مع أخته جميلة تسفران عن زيفهما ؛ فهما على الرغم من جيلهما لا يمثلان البديل الأخوى بل ينجرفان فى تيار النمط السائد فى الحياة بكل تفاهته وسطحيته . وهذا مما يجعل ليلى تنغلق على نفسها . وتعزز القيم السائدة نموذج عصام وجميلة وتقمع نموذج محمود وليلى . أما محمود فيبقى على طول الخط فى مواجهة القيم السائدة ومشاريع والده له ،

ولكن ليلى تحت ضغوط القيم الجنساوية تتعثر فى مسيرتها ، فهى أكثر هشاشة من أخيها . ويتضح ذلك حتى فى علاقتها مع صديقتيها فى الجامعة ، عديلة وسناء ، فعديلة تمثل الرضوخ بل النزوع نحو السائد ، وسناء تمثل المعارضة للسائد . وفشل ليلى فى الوقوف في صف سناء نفسياً راجع لعدم تمكنها من الاستجابة للتحدى ، ولهذا فهى تميل نحو عديلة التى تضمن لها بقيمها ونصائحها الركون والركود وعدم المواجهة . وأما حب ليلى المتوهج لحسين فهو الصورة الأصلية لرفيق مكمل ، بعكس عصام الذى يقدم صورة مزيفة للرفيق . وبما أن ليلى قد أحبطت ، ولا تجرؤ على الوقوف أمام المجتمع فى انشدادها لحسين ، فهى تعانى من أزمة نفسية تؤدى إلى اقتراب ليلى من الدكتور رمزى أستاذها فى قسم الفلسفة والذى يمثل الأب والسلطة الأبوية أى الرجل الذى سيمتلكها ويحدد لها خطواتها . وترضى ليلى به خطيباً ، خاصة وأن الجميع يغبطونها على هذه الزيجة .

ولكنها فى أعماقها لا تحس نحوه ونحو صرامته وجفافه وأخلاقياته المزيفة والتقليدية بالدفء أو الحنان . ومع هذا ، تصبح تابعة له ولآرائه ، ولكن فى لحظة تاريخية معينة تتطلب الدفاع عن الوطن والالتحام بالمقاومة والتواصل مع أخيها ، تتجرأ ليلى على الخروج من دائرة الحصار ، من أسر والدها وخطيبها ، وتذهب إلى بورسعيد مدرسةً تشارك فى حياة الأمة وتندمج مع الانتفاضة . هناك فقط تقدر ليلى أن تتخلص من رمز قيدها للدكتور رمزى : خاتم خطبتها ، وتتوحد مع حسين والجماهير .

إن الرواية فى خلاصتها نقلة تتم أمام أعيننا ، من خلال شخصية ليلى ، بين نمط علاقات أبوية إلى نمط علاقات أخوية ؛ نقلة من إعادة إنتاج نمط علاقات سائد إلى إنتاج نمط علاقات جديد . هى نقلة من الأصول والتكرار إلى الأساس والإبداع . وخلاصة الرواية هى نقلة من الاحتفال الطبقى بالزواج المصلحى إلى الاحتفال الشعبى بالانتفاضة المحررة . ولكن هذه النقلة لا تتم فجائياً ولا تصاعدياً ، بل تأخذ مساراً مركبًا من التقدم والتراجع .

ولكن أهم ما نلحظه فى بنية الرواية أن العلاقات العمودية (الأبوية ، السلطوية) لا تتعايش مع العلاقات الأفقية (الأخوية ، الرفقوية) . هناك تضاد لا يسمح لليلى إلا بأن تنتمى لأحدهما . فمشاعرها تتناوب بين الوعى والوعى المزيف ، وسلوكها يرتبط بنوعية الوعى . أما بطلات (الشيخوخة) ، فلديهن تماس بين الوعى والوعى المزيف وانفصام بين السلوك والمشاعر يتم أحيانا التغلب عليه فتتحرر المرأة ، ولكن تحررها يختلف عن تحرر ليلى . عندما تتحرر ليلى من « السلطة» تدخل بالضرورة فى « الرفقة » ، أما نساء (الشيخوخة) فغالباً ما يكون تحررهن من « السلطة » على حساب دخولهن فى منطقة « فراغ » . فالتخلص عندهن من السلطة والزيف لا يؤدى بالضرورة إلى الرفقة والتحقق .

وخلاصة القول أن الفعل الروائى فى (الباب المفتوح) فعل متعد — إن صحّت استعارة المصطلحات النحوية — والفعل القصصى فى (الشيخوخة) فعل لازم، وكثيراً ما يكون مرتداً على ذاته . وهندسياً يمكن القول إن مسيرة (الباب المفتوح) تشكل سهماً ينطلق وينحرف أحياناً ، ولكنه فى التحليل الأخير يصيب هدفه، فالبنية هنا بنية استقامة . أما فى (الشيخوخة) فالمسيرة ملتوية تختصن طبقات من الذات ومستويات متشابكة ومتداخلة من الذاكرة ، فهى لا تصيب الهدف ولكنها تحيط به وتؤشر له ، فالبنية هنا بنية استدارة . ولنستمع قبل الختام إلى لطيفة الزيات وهى تقابل بين عمليها :

« وفى ظل المتغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية منذ ١٩٦٧ وإلى اليوم تستحيل رواية من طراز **الباب المفتوح** . وقد تعقدت الرؤية ، وسبل الخلاص تبدو مسدودة لحد الاختناق ، وقد ضعف العامل المشترك فى القيم فتعددت سلالم القيم من شريحة إلى شريحة من شرائح المجتمع ، وضاعت لغة الوجدان المشترك والناس ينقسمون على

أنفسهم فى جزر منعزلة تفتقر إلى الحد الأدنى من الوحدة الوطنية . وقد أدت كل هذه المتغيرات إلى تهميش الانتماء والنضال الوطنى .

وفى أواخر الخمسينيات ، وأنا أكتب **الباب المفتوح** كنت أتجه فى خطابى إلى دائرة عريضة من القراء ، وأعرف مسبقاً القيم التى تتقبلها وتلك التى ترفضها ، وأعرف مسبقاً نوعية الإيقاع على الوجدان الذى تستجيب له ، والنغمة الصحيحة الكفيلة بالتأثير فيها ، وفى أوائل الثمانينيات ، وأنا أكتب المجموعة القصصية ، كنت كمن يقفز معصوب العينين إلى البحر ، وتأتى أن تكون الدائرة التى أتوجه إليها بالخطاب أضيق نتيجة للتعددية فى القيم والتعددية فى الوجدان ، وتأتى أن أعزف دون أن أعرف مسبقاً إلى أى نغمة يستجيب القارىء . وفى هذه المرحلة استحال **الباب المفتوح** وكان أن توجهت إلى الفرد بمشاكله الخاصة شديدة الخصوصية .

والشيخوخة وقصص أخرى تنطوى على موقف سياسى ، شأنها شأن أى عمل فنى ... الزمان هنا فى كليته إن لم يكن فى جزئياته عنصر بناء ، يواتى الإنسان بالفهم لما استغلق عليه ، وبالمعرفة والقدرة على التجاوز والاستمرار . . . » (١٥)

لو قارنا عملى لطيفة الزيات بنماذج تراثية وعالمية لوجدنا رواية (الباب المفتوح) تقترب نسقاً وبنية من (حى بن يقظان) لابن طفيل ، حيث يتعلم البطل من خلال تأمله وتجاربه ، وإن كان فى سياق منعزل عن المجتمع . أما (الشيخوخة) فتقترب من بنية (ألف ليلة وليلة) حيث التداخل السردى وتوليد القصص بمستوياتها المتعددة . ونساء (الشيخوخة) كشهر زاد يتعاملن مع الزمن ، وصراعهن مع الوقت ، وإن كانت شهرزاد تحاول أن تكسب الوقت وبطلات (الشيخوخة) يحاولن إدراك معنى الزمن . ولهذا يمكننا أن نقول : إن بنية (الباب المفتوح) هى بنية الصيرورة وأما بنية (الشيخوخة) فهى بنية الوجود .

وتقف رواية (الباب المفتوح) شامخة فى معارضة (التربية العاطفية) لفلوبير ، التى نجد فيها بطلاً رومانسياً ، « فردريك مورو » ، يكرر بفشل متواتر مغامراته العاطفية . وفيها لا تشكل ثورة ١٨٤٨ الفرنسية ـ زمن القص ـ إلا إطاراً خارجياً ومفارقاً لانغماس البطل فى همومه الفردية وأوهامه العاطفية ذات الطابع البورجوازى. أما لطيفة الزيات فلا تقدم لنا جدل التكرار كما يقدمه فلوبير ، بل جدل التحول الذى ينتهى بالتخلص من العقد الموروثة ، من الإرث السلطوى ، ليدمج الأفراد فى حركية الحياة وعضويتها متوازياً ومتداخلاً فى آن مع انتفاضة ١٩٥٦ . أما مجموعة (الشيخوخة) فتعارض (البحث عن الزمن الضائع) ، حيث الإسهاب فى التذكر عند بروست والإيجاز فى الذاكرة عند الزيات ، فمارسيل بروست يستعيد الماضى من خلال الإطناب المترف بينما تقدم لطيفة الزيات تأملاً فى الماضى من خلال اللغة المقتصدة .

الهوامش :

(١) لطيفة الزيات ، **حول الالتزام السياسى والكتابة النسائية : مقابلة ، ألف : مجلة البلاغة المقارنة** ، العدد ١٠ (١٩٩٠) ، ص ١٤٧ .

(٢) لطيفة الزيات ، **الباب المفتوح** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٩) . والصفحات فى متن الدراسة تشير إلى هذه الطبعة .

(٣) لطيفة الزيات ، **الشيخوخة وقصص أخرى** (القاهرة : دار المستقبل العربى ، ١٩٨٦) . والصفحات فى متن الدراسة تشير إلى هذه الطبعة .

(٤) فيصل دراج ، **جورج لوكاش ونظرية الرواية ، شؤون فلسطينية** ، العدد ٩٠ (آيار ١٩٧٩) ، ص ٢١٠ .

(٥) من أعماله المترجمة إلى العربية والمتصلة بعلاقة الإيديولوجية والشكل ، راجع : ميخائيل باختين ، **الملحمة والرواية** ، ترجمة جمال شحيد (بيروت : معهد الإنماء العربي ، ١٩٨٢) ؛ **الماركسية وفلسفة اللغة** ، ترجمة محمد البكرى ويمنى العيد (الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، ١٩٨٦) ؛ **الخطاب الروائى** ، ترجمة محمد برادة (القاهرة : دار الفكر ، ١٩٨٧) ؛ **الكلمة فى الرواية** ، ترجمة يوسف حلاق (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٨٨) ؛ **القول فى الحياة والقول فى الشعر** ، ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوى ، **الآداب** ، السنة السادسة والثلاثون ، العدد ٧ – ٨ (تموز – آب ١٩٨٨) ، ص ٣٥ – ٥١ .

(٦) راجع لمزيد من التفاصيل :

فاطمة الزهراء أزرويل ، **مفاهيم نقد الرواية بالمغرب . مصادرها العربية والأجنبية** (الدار البيضاء . نشر الفنك ، ١٩٨٩) ، ص ١٥٩ – ١٦٧ .

(٧) عبد المحسن طه بدر ، **الروائى والأرض** (القاهرة : دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٩) .

(٨) راجع الدراسة الممتازة التى قدمت فى ندوة فكرية أقامتها لجنة الدفاع عن الثقافة القومية : سهام بيومى ، **الثقافة فى بورسعيد من المقاومة إلى الانفتاح** ، **ثقافة المقاومة ومواجهة الصهيونية** (القاهرة : مركز البحوث العربية ، ١٩٩٠) ، ص ٣٢٦ – ٣٤٣ .

(٩) حمدى جمعة ، **ركود تام وشيخوخة مبكرة** ، **الأهالى** فى ٢٠ / ١٢ / ١٩٨٩ .

(١٠) يوسف الشارونى ، **دراسات فى الأدب العربى المعاصر** (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٤) ، ص ٢١٧ – ٢١٨ .

(١١) سميح القاسم ، قصيدة **الشيخوخة** فى ديوان **قرآن الموت والياسمين** (القدس : مكتبة المحتسب : د . ت .) ، ص ٢٠ .

(١٢) سهير فهمى ، **أزمنة لطيفة الزيات** ، **الأهالى** فى ٢١ / ٢ / ١٩٩٠ .

(١٣) يوسف الشارونى ، **دراسات فى الأدب العربى المعاصر** ، سابق الذكر ، ص ٢٢١ .

(١٤) لطيفة الزيات ، **حول الالتزام السياسى والكتابة النسائية** : مقابلة ، سابق الذكر ، ص ١٤٥ .

(١٥) المرجع السابق ، ص ١٤٤ .

وجوه الفانتازيا

من سفر الخروج :

فى البدء كانت الحرية

غالى شكرى
(مصر)

- ١ -

فى ربيع ١٩٦٤ بدأ «الخروج الكبير» للمسجونين والمعتقلين السياسيين فى مصر. ورغم أن السجن السياسى الناصرى قد ضم خلال عقدين مختلف ألوان الطيف السياسية، فقد ظل المعتقل فى المخيلة الوطنية العامة هو «الشيوعى» أو «الماركسى» أو «اليسارى». لذلك، فحين بدأ «الخروج» من المعتقلات فى أبريل ١٩٦٤ كان المقصود به هو خروج «المناضل» الشيوعى أو اليسارى. كان أبناء الأحزاب القديمة وبعض البكوات والباشوات قد أمضوا أشهراً وراء الأسوار، وأقبلت إجراءات التأميم الواسعة بين ١٩٦١و١٩٦٢ لتنجز تصفيتهم الاقتصادية بعد تصفيتهم السياسية بإلغاء الأحزاب قبل عشر سنوات من هذا التاريخ. وكان بعض العسكريين الذين فكروا أو خططوا لتنفيذ انقلابات لم تتم قد أمضوا أشهراً وراء الأسوار بين الحين والآخر خرجوا بعدها لاستلام المناصب العليا فى القطاع العام أو السلك الدبلوماسى. وكان الإخوان المسلمون يمضون منذ عام ١٩٥٤ فترات العقوبة المحكوم عليهم بها بعد محاولة جهازهم السرى اغتيال جمال عبد الناصر. وما إن أقبل عام ١٩٦٥ حتى كانت محاولتهم الثانية التى أعادت بعضاً ممن سبق الإفراج عنهم إلى السجن، وأطاحت بأعناق جديدة.

لذلك اقتصر توصيف السجين السياسى أو المعتقل طيلة النصف الأول من الستينيات على «الماركسى»، والمثقف الشيوعى على وجه العموم. والأسباب عديدة، فالشيوعيون المصريون لم يرفعوا فى ظل أكثر الفترات مدعاة لمعارضتهم السلاح بوجه النظام أو المجتمع، بل لم يدخل العنف مطلقاً فى أطروحاتهم السياسية. ثم إن «الاتهام» الذى أحاط بالشخصية اليسارية كان دعوتها المزدوجة إلى العدل والديموقراطية. وكان مثيراً للتمزق أن يستجيب النظام لدعوة العدل الاجتماعى وأصحاب الدعوة داخل السجون، بينما تشرف على إدارة القطاع العام عقليات عسكرية بيروقراطية معادية غالبا للفكرة الاشتراكية. وكانت صورة «المناضل» الشيوعى مرادفة لصورة المثقف فى الوعى العام، فهو الكاتب والفنان والأستاذ الجامعى والخبير وحتى «العامل»، فقد كانت

الماركسية بحدّ ذاتها مفتاحاً ثقافيا، تفرض على المنتمين إليها التزوّد المستمر بأكبر قدر من المعرفة. كذلك أحيطت صورة «الماركسى» بإطار من فكرة «التضحية»، فهو - رجلا كان أو امرأة - يطلب عدلاً ذهبيا للجميع، ويدفع أجمل سنوات العمر ثمنا لهذا الهدف الذى لن يعود غالبا على الشخص أو الطبقة التى ينتمى إليها بأية «منافع». بل إن غالبية الحركة الماركسية من المثقفين كانوا يعانون أهوال الفصل من أعمالهم فى كل العهود، سواء أكانوا عمّالاً أم أساتذة أم كتّابا وصحفيين، بالإضافة إلى نموذج «الماركسى الأرستقراطى» الذى تخلّى عن طبقته وانضم طواعية بوحى المبادىء وحدها إلى «الكادحين».

لهذه الأسباب وغيرها ارتبط السجين السياسى فى المعتقل الناصرى بصورة «المناضل الشيوعى» فى المخيلة الوطنية. ومن ثم كان «الخروج الكبير» عام ١٩٦٤ هو خروج هذا المناضل دون غيره. ولكن الخروج لم يكن من الأفعال البسيطة، أى أنه لم يكن مجرد الإفراج عن فريق سياسى تخاصمت أجزاء منه مع النظام الحاكم، فهذا النظام لم يعد كما كان ليلة القبض على الشيوعيين، ولم يعد الشيوعيون أنفسهم كما كانوا فجر اليوم الأول من الشهر الأول من عام ١٩٥٩. ولم يعد المجتمع، ولا المحيط العربى، ولا العالم بأكمله كما كان الحال قبل السنوات الخمس التى أمضاها أغلب الشيوعيين وراء الأسوار. كانت الدنيا كلها قد تغيرت بدءاً من الخريطة الاقتصادية الاجتماعية لمصر مرورا بانفصال الوحدة المصرية السورية واستقلال بقية الأقطار العربية المستعمرة، وانتهاءً بظهور العالم الثالث وكتلة عدم الانحياز واحتدام الصدام مع الغرب.

وكانت الحركة الشيوعية ذاتها على مبعدة ألف كيلو متر من الشارع المصرى قد زادت انقساما وتشرذماً واضطرابا، برغم آيات التضحية التى كتبتها أحيانا بالدم حين استشهد بعض رموزها تحت وطأة التعذيب، وبرغم بطولات المقاومة الروحية والجسدية والنفسية للذين بقوا أحياء. ولكن الهدف البعيد الذى أضمره القمع الوحشى كان قد تحقق، وهو التصفية السياسية. لذلك، فإن «الخروج الكبير» لم يكن عنوانا لربيع الديموقراطية، بل العكس تماما؛ فبعد شهور قليلة من هذا الخروج سوف تتخذ المنظمات الشيوعية قراراً متأخراً عن موعده بحلّ نفسها وانضمام أعضائها أفرادا إلى الحزب الواحد للسلطة الناصرية، وهو الاتحاد الاشتراكى. كانت هذه النهاية مضمرة تحت السطح وداخل الأسوار، فالقرار لم يكن «تخاذلا» من جانب بعض القيادات، وإنما كان إقراراً بواقع حقيقى فى صفوف الشيوعيين داخل السجون. كانت التنظيمات قد حلّت عمليا قبل الخروج، فكريا وسياسيا وأحيانا تنظيميا. وكانت السلطة قد أحرزت بهذه التصفية أقصى «نجاحاتها». ولكنه فى واقع الأمر كان النجاح الذى يخفى نهاية الطريق المسدود أمام الديموقراطية، ويحجب الإخفاق الذريع لحكم الحزب الواحد. وكان حلّ المنظمات من جهة أخرى مساهمة نشطة فى تيسير الدكتاتورية والتسليم بشرعيتها. ذلك أن الدفاع المستميت للشيوعيين عن أحقيتهم وغيرهم بالمنبر المستقل والتنظيمات المستقلة كان دفاعاً عن جوهر الديموقراطية. أما وقد انتهى «النضال» بهدم هذا المنبر وتغييب فكرة الاستقلال، فقد كان إسهاماً مباشراً فى ترسيخ البنية الاستبدادية الانفرادية الواحدية فى النظام والدولة والمجتمع. وهو نقيض الأهداف المعلنة للحركة الشيوعية خلال العقود الأربعة السابقة على هذه «الهزيمة».

خرج المثقف - المناضل إذن مهزوماً من المعركة الضارية. فقد الهدف والوسيلة التى كان يحقق وجوده بواسطتها، وكان يكسب هذا الوجود معناه.

كذلك السلطة الحاكمة التى توهمت أنها ربحت المعركة ضد الإيديولوجيا؛ ضد «المثقف الجماعى» و«المثقف العضوى» على السواء، لم تشعر قط بالبساط ينسحب من تحت أقدامها التى شرعت تنغرز تدريجيا فى الرمل حين اتسعت المسافة بين الواقع واللافتات وبين البنية الاقتصادية - الاجتماعية من ناحية، والبنية السياسية

من ناحية أخرى. كانت الديموقراطية همزة الوصل الوحيدة القادرة على ربط التحرير بالتنمية وربط الأرض بالإنسان، ولكن غيابها المستمر هو الذى أقام الثغرة الواسعة التى نفذت منها الهزيمة بعد ثلاثة أعوام فقط من «الخروج الكبير».

هزيمتان، إحداهما للمثقف والأخرى للسلطة، تأسستا فى سفر التكوين، كان لابد أن تشاركا فى «كتابة» سفر الخروج. وليست مصادفة أن تكون الرواية الجديدة الأولى والجديرة بهذا الاسم من ثمار هذا الخروج الملتبس والمزدوج الدلالة. كانت هناك عدة روايات كتبها «الشباب» خارج الأسوار خلال النصف الأول من الستينيات. ولكن (تلك الرائحة) التى صدرت وصودرت فى فبراير ١٩٦٦ كانت البشارة الأولى التى كرست ظهور «رواية جديدة» تخترق مظلة التجديد الأبوى والأخوى التى فردها توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وفتحى غانم ويوسف إدريس. فى العام نفسه كان الحكيم قد نشر المسرواية (بنك القلق)، وكان نجيب محفوظ قد نشر (ميرامار). وفى كلتيهما كان الهجاء فى حدّه الأقصى لأجهزة الأمن والاتحاد الاشتراكى. وكان التجديد فى حدّه الأقصى هو امتزاج السرد بالحوار أى تقسيم المونولوج بين الأقنعة، أو تعدد زوايا النظر فى الأقنعة حول واقعة واحدة هى جسم «الجريمة». والكاتب على هذا النحو شاهد من أهل البيت الآيل للسقوط، من أصحابه وضحاياه فى وقت واحد. كان ذلك فى سفر التكوين، حيث القمع والهزيمة توأم ولدته الفانتازيا الفاجعة: نهاية النهايات لمعادلة النهضة فى إخفاقها المأسوى للتوفيق بين التراث والعصر.

صنع الله إبراهيم (١٩٣٦ ـ ..) فى (تلك الرائحة) ليس من أهل البيت الآيل للسقوط، ولكنه من ضحاياه الذين بقوا أحياء يبحثون عن رؤية جديدة وسط الظلام؛ أحد رواد الطريق المجهول إلى بيت جديد، إنْ لم يكن أولهم. عاش أهوال سفر التكوين من القمع إلى الهزيمة فلم يكن شاهداً، ولم يحاول تكرار بناء البيت القديم من رماد العنقاء التى احترقت. كان المثقف والشيوعى، ولكن من جيل آخر سوف يقدّر له أن يؤسس رواية جديدة «تبحث» فى جمالياتها الخاصة عن رؤية جديدة تجاوز «الهجاء» للقديم والبكاء على الأطلال، وبالتالى تنزع عن الفانتازيا أقنعتها وتعرى الوجوه، فهى ليست «شهادة» على الماضى، وإنما «بحث» فى الحاضر و«سؤال» حول المستقبل.

ولعل سيرة حياة الرواية هى نوع من التناص بين الوعى والتاريخ. لذلك يمكن القول دون مواربة إن (تلك الرائحة) عدة نصوص، لا باعتبار الطبعات غير الكاملة أو المصادرة، وإنما باعتبار النَّص المقروء الذى تلقاه الطرف الآخر فى عملية الإبداع الجماعى. وبالتالى فقد ظلت الرواية نصاً قيد الإبداع فى الكتابة وحدها عشرين عاماً بين ١٩٦٦و١٩٨٦ وستظل نصاً قيد الإبداع فى القراءة طالما بقيت عملية «البحث» و«السؤال» قائمة فى بنيان التجديد الروائى المصرى، والعربى عامة، حتى يصل البحث إلى رؤية والسؤال إلى جواب، فتنتهى دورة وتبدأ أخرى، وتدخل المرحلة بكاملها فى عداد التراث.

وإذا كان من الصعب في علم الجمال «معرفة» من اختار الآخر الرواية أم الروائى، فإن صنع الله إبراهيم، كأبناء جيله فى الأغلب الأعم، هو المادة الروائية التى كانت تبحث عن «مؤلف». لم يكن الخروج من الحائط المسدود ممكنا إلا لجيل ليس متورطا بعقد إيجار أو عقد ملكية بالسكنى فى البيت القديم. جيل لم تستنفد قواه هذه السكنى بين الجدران المغلقة على المعادلة القديمة والرؤية التى اعتادتها. جيل لا ترى عيناه حائطا مسدوداً فيخترقه دون مبالاة بالحريق. هكذا كانت ثقافته المغايرة وخياله المختلف ومن ثم قراءته للزمان والمكان، للتراث والعصر، الوعى والتاريخ. لا ينتمى إلى «المدينة الفاضلة» لجيل الأربعينيات، ولكن الزمن اعتصره بين شقىّ الرحى فى سفر التكوين الجديد، بين القمع والهزيمة، بين الواقع والشعار، بين المجد والانكسار، وبين النهر والسراب.

إنه المثقف «المناضل» المهزوم سلفا من غير مشاركة فى صنع الهزيمة المركّبة: هزيمة الوطن والنظام والإيديولوجيا. ضاع الهدف الذى يحقق وجوده، وضاعت الوسيلة التى يكسب بها هذا الوجود معنى، وهو بعد فى «العنفوان». هذه هى المادة الروائية التى تلمّس الحكيم ومحفوظ وغانم تخومها بالحدس، فكان المثقف اليسارى فى أعمالهم عنوانا وقناعاً للفانتازيا وموضوعاً للمأساة بصفته «السجين السياسى» دون غيره فى المخيلة العامة، وكان «الخروج» فى هذه الأعمال إفراجاً عن السجين الذى بادر الواقع ـ حلّ المنظمات والانضمام إلى الحزب الواحد ـ بتكذيبه بعد أقل من عام، كما كان هذا الخروج فى تلك الأعمال انفراجا سارعت الهزيمة بتكذيبه أيضاً. أما صنع الله إبراهيم ورفاقه فقد كانوا المادة الروائية التى عثرت فيهم أنفسهم على «المؤلف» وعلى الرواية، فجاء «الخروج» فى أعمالهم ملتبسا. إنه الخروج بعين فى الداخل وأخرى فى الخارج، وهو خروج الجسد من الروح التى كانت تبث فيه «حياة» الخارج وحياة الداخل. إنه الآن خارج «النظام» أو المنظومة التى عاش فى طاحونتها من قبل، سواء منظومة السلطة أو منظومة المعارضة، وقد وجد نفسه فى «حالة» الفوضى، ليس بالمدلول السياسى المباشر، وإنما بالمدلول الأنطولوچى الشامل لأنقاض الواقع وخرائب النفس ومتاهات الغاية. لم يصبح الجيل فوضويا سياسيا أو عدميا فلسفيا، ولكن الفوضى والعدمية كانتا كامنتين بين فقدان الهدف والوسيلة القديمين واستحالة تحقيق الوجود وإكسابه معنى بعيدا عن هدف جديد ووسيلة جديدة.

وقد انبثق الهدف والوسيلة معاً فى وقت واحد، لدى أصحاب المواهب الذين تلدهم مصر فى مخاض عسير خلال أزماتها الكبرى. جاء الهدف «بحثا» مضنياً عن رؤية جديدة وسط الظلام فى صيغة «سؤال» هو الكتابة. لذلك جاءت السيرة الذاتية لرواية (تلك الرائحة) نصّاً خفيا مضمراً فى عملية التناص بين الوعى والتاريخ.

ولم يعد ممكنا «قراءة» الرواية بغير سيرتها التى تفصح وتسكت عن دلالة «الخروج» الأبعد من الإفراج والأعقد من الانفراج، والأشمل من الأفراد والتيارات والأكمل من الرموز والأقنعة والمراحل. الفانتازيا قائمة، ولكن من خلال وجوه الناس والأشياء والزمان والمكان. والقمع يرافق الهزيمة لا يزال، فسفر الخروج لم يلغ سفر التكوين، ولكن الحرية تغدو النظام الدلالى الثانى فى «الكتابة» الروائية الجديدة.

ليس ما كتبه صنع الله إبراهيم تحت عنوان «على سبيل التقديم» مجرد سيرة ذاتية للمؤلف فى إحدى لحظات الكتابة، وإنما إضافة إلى ذلك هى سيرة ذاتية للكتابة فى لحظة استثنائية من حياة الكاتب بما هو كاتب، هى لحظة الميلاد. ولأن ميلاد الكاتب والكتابة يسبق التاريخ الفعلى لظهور «المكتوب»، فإن السيرة لا تتوقف عند الحاضر المكتشف، بل تخترق الماضى الكاشف والمستقبل قيد الاكتشاف. ذلك أن النصّ فى خاتمة المطاف هو الكشف. والكشف هو الصيغة الدلالية «للبحث» بوصفه صيغة جمالية. يقع العادى والمألوف ـ المرئى والمسموع والمحسوس ـ فى قلب المفاجىء والغريب وغير المتوقع، غير المنظور وغير الملموس. الموت فى الحياة. هكذا يصبح الحدس، وليس التاريخ، نسيجاً لغويا لسيرة الحياة، بينما يستحيل فى الرواية كينونة أشبه ما تكون بضفيرة الذاكرة والمخيلة فتمحو المسافة بين الماهية والهوية.

هل يعنى ذلك أن سيرة الكاتب والكتابة ـ لحظة الميلاد ـ نصٌ واحد؟ أم أن «على سبيل التقديم» نوع من التضمين غير التقليدى، لا مفر لرؤية النص ـ قراءته ـ من دونه؟ هل ينقص النصّ شيئا إذا حذفناه؟ هل هو إضافة من الخارج، أم أنه ذاكرة النص؟ وهل «يعيش» النص بعد التخفف من وطأتها فى «المستقبل» لدرجة الفقدان؟ أما وقد أثبت الكاتب هذا الهامش الأمامى كخط الدفاع الأول فلابد من قراءته.

- ٢ -

بعد عشرين عاماً من صدور ومصادرة الطبعة الأولى من (تلك الرائحة) لا ينسى كاتبها، ناقدها ـ يحيى حقى ـ ومقدمها يوسف إدريس ما أثارته بعض المشاهد من «تقزز» أو «اشمئزاز». وليس يحيى حقى أىّ كاتب، ولا يوسف إدريس. تمتلىء (دماء وطين) وقصة (الفراش الشاغر) للأول بما كان يسمى قبله بالمحرمات. وتمتلىء (حادثة شرف) و (بيت من لحم)، (النداهة) و(مسحوق الهمس) و(العتب على النظر) للثانى بما كان يسمى قبله بالأدب (المكشوف)، أو الكتابة العارية، الفضائحية. ولكن ما كان يؤخذ على أمين يوسف غراب أو إحسان عبد القدوس، لم يعد موضع مؤاخذة بالنسبة ليحيى حقى أو محمود البدوى أو يوسف إدريس، بسبب المواهب الكبيرة فى الكتابة، وبسبب الانتقال التدريجى بالكتابة على أيدى هذه المواهب إلى رؤية نوعية جديدة.

ما الذى دعا إذن يحيى حقى لأن يقول فى ذروة حماسه لرواية (تلك الرائحة):

> «لكنه ـ أى الكاتب ـ مضى فوصف لنا عودته لمكانه بعد يوم ورؤيته لأثر المنى الملقى على الأرض. تقززت نفسى من هذا «الوصف الفزيولوجى» تقززاً شديداً لم يبق لى ذرة من القدرة على تذوق القصة رغم براعتها. إننى لا أهاجم أخلاقياتها، بل غلظة إحساسها وفجاجته وعاميته. هذا القبح الذى ينبغى محاشاته وتجنيب القارىء تجرع قبحه » (من تقديم صنع الله للطبعة الخامسة ١٩٨٦ ص٧).

وكيف اقترب هذا الانطباع لكاتب من جيل سابق من كلمات يوسف إدريس فى مقدمته الأكثر حماساً للرواية وكاتبها الذى كان «صريحا إلى درجة اشمئزت نفسى فيها من بعض تعبيراته» (المصدر نفسه ص ٢١). ماذا يعنى هذا التقارب ـ إذا لم نقل التطابق ـ بين قمتين فى الكتابة «الحديثة» و«المعاصرة» ؟ وهل نجاوز مقتضيات اللياقة إذا جرؤنا على مقارنة «اشمئزاز» يحيى حقى ويوسف إدريس «باشمئزاز» الرقيب الذى سأل الكاتب ساخراً «لماذا رفض البطل أن ينام مع المومس التى أحضرها صديقه.. هل هو مرخى؟» (ص٦). ولا مفر حينئذ من التساؤل عما إذا كان النصّ الرقابى المفضوح هو نفسه النّص النقدى المكبوت فى كلمات حقى وإدريس؟ أى أن «الرقابة» النقدية هى الوجه الآخر للرقابة الأخرى التى فرضت بدورها على أحمد حمروش أن يسحب مقاله عن الرواية من المطبعة(ص٢). ثلاثة رموز تشير إليها النصوص، رفضت (تلك الرائحة) فى تبسيط مخّل يخفى المسكوت عنه: الدولة، والمجتمع، والقيم الفنية ممثلة فى «طليعة التحديث» التى (كانت) ذات يوم. أى أن المفارقات يمكن إحصاؤها: الدولة لم تتحجج بالسياسة، والمجتمع ممثلا فى الإعلام لم يتذرع بالدين، وسلطة الكتابة (يحيى حقى فى المقام الأول ويوسف إدريس بدرجة أخف) لم تعترض على النصّ. ماذا إذن؟

لنتابع «اعترافات» صنع الله إبراهيم، باعتبارها «سيرة ذاتية» للنّص فى مستوياته المتعددة. لم تكن (تلك الرائحة) هى الرواية التى بدأ كتابتها فى السجن، ولم تكتمل قط، واكتفى صاحبها بأنها كادت أن تكون رواية الطفولة. هذا السجن الذى يبدو كالرحم، لا بالنسبة لهذا الكاتب وحده، وإنما لأكثر أبناء جيله. كان من الطبيعى أن تكون رؤى «الطفولة» هى الورشة التى يجرب فيها الكاتب أولى خطاه نحو الكتابة. وكان من الطبيعى ألا تكتمل الرواية الأولى لأن السجن ـ الرحم ليس دائرة مغلقة، فتصبح تجربة الكتابة مخاضاً يبشر بالولادة المقبلة. وهى الولادة التى ينسلخ فيها الوليد عن الأم السابقة الوجود على السجن (ثقافة الخمسينيات واختياراتها)، ويقتل الأب (الدلالة السياسية المباشرة للاعتقال).

كانت للانسلاخ عن الأم أدوات تسللت من جدران المعتقل: يفتشنكو وفوزنسكى وتفاردوفسكى بكل ما تعنيه هذه الأسماء (السوفيتية) من تمرد، والكتابة التلقائية (المسماة خطأ بالآلية) وفنون الضوء والحركة فى الولايات المتحدة (وكانت تحمل أنباءها المجلات الثقافية المزدهرة فى الستينيات)، والرواية الجديدة (المضادة،

الشيئية وغيرها من مصطلحات رافقت أعمال ميشيل بوتور وآلان روب جرييه وروبير بانجيه وناتالى ساروت) فى فرنسا، والمسرح الوافد من جنسيات متعددة: بيكيت، يونسكو، آرابال، جان جينيه، بيتر فايس، دورينمات، أرنولد ويسكر، جون أزبورن، هارولد بنتر. وبقية السلالات التى ودعت سارتر ودى بوفوار وكامى، وجاوزت الغربة واللاجدوى ومشروع الحياة الوجودى وسيزيف المعاصر ودروب الحرية المطروقة والذباب الذى يطن بأصداء المقاومة والطاعون وكاليجولا، إلى الحافة الملتهبة بين الفجوة العدمية السحيقة والشاطىء الفوضوى المغروس بالأحجار غير الكريمة. كان السجن يعج بأصداء هذا الجديد المجهول، والوافد من الشرق والغرب ومن الشمال والجنوب، من بحار الإيديولوجيا المتلاطمة الأمواج العاتية (بالسقوط الرسمى للستالينية) إلى خارج الحدود الدولية للميتافيزيقا (بوصول أول إنسان إلى القمر وتدشين ثورة الاتصال والمعلومات). بالرغم من أسوار السجن العالية والبعيدة، كانت هذه كلها وغيرها من أدوات تغيير المعرفة الخمسينية قد تسللت إلى عقول ووجدانات جيل مهيأ لاستقبالها. كانت أدوات الانسلاخ عن الأم التى أعطوها اسماً كودياً هو: الواقعية الاشتراكية، بكل تجلياتها الخفية والمعلنة التى تجاوز المدلول الاصطلاحى فى النقد الأدبى. يقول صنع الله إبراهيم بعد عشرين عاماً من السجن:

«كنت أعود إلى الرواية، فأجدنى عازفاً عن المضىّ فى كتابتها، فقد ضاع الوهج الذى لازم العمل فيها بين جدران السجن، واستولى الواقع الجديد على كل مشاعرى. ومن جديد برز السؤال المعهود: ماذا أكتب وكيف أكتب. أقول من جديد لأنه لاحقنى فى السجن منذ اللحظة التى قررت فيها أن أهب حياتى لهذا الفن.. متحديا الصياغة التى ألهبت خيالنا فى الخمسينيات للعلاقة بين صورة العمل الفنى ومضمونه» (ص٨).

وبقدر ما يشى هذا النص بالانسلاخ عن الأم، فإنه يكبت مقتل الأب، فبعد أن كانت الحياة موهوبة للسياسة وعقيدتها التى أفضت إلى السجن، منتهى الولاء للأب ـ الاختيار، أضحت موهوبة للكتابة، الاختيار الجديد الذى لا يقبل شريكا. وكانت أدوات قتل الأب جاهزة على استحياء داخل السجن، وعلى غير استحياء خارجه: قام خروشوف بتحطيم «تمثال» ستالين، ثم سقط خروشوف وبقيت الستالينية. قام عبد الناصر بتحطيم «تمثال» الرأسمالية ثم انهزم وانتصر «الانفتاح». وفى إحدى زوايا التقاطعات الحادة ـ زيارة خروشوف لمصر الناصرية قبل سقوطه بأقل من عام وقبل هزيمتها بأقل من عامين ـ كان الخروج الكبير من السجن، فاكتمل الانسلاخ عن الأم لجيل كامل سواء أكان داخل السجن الصغير أم خارجه فى السجن الكبير (وليس من المصادفات أن يشير الكاتب إلى هذه الرموز: رؤوف مسعد، كمال القلش، عبد الحكيم قاسم، إبراهيم أصلان، بهاء طاهر، يحيى الطاهر عبد الله، غالب هلسا) وغيرهم كثيرون ممن لم يذكرهم، وبعضهم أمسى من شهداء نقطة التقاطع الحادة وانقطاع الحبل السُّرى إلى الفطام الدموى بالهزيمة فى مستوياتها المتعددة السابقة على ١٩٦٧ والتالية لها. كان الخروج من الرحم أو الانسلاخ عن الأم قد اقترن بقتل الأب حين أقدم الشيوعيون على ما سمّى «بحل الحزب» والانخراط فى الإيديولوجيا التنظيمية لسلطة الدولة القاتلة لشهدى عطية الشافعى الرمز الأكبر لضحايا تأييدها، المفارقة الفاجعة. ولكن الوجه الآخر للمفارقة المأساوية كان إسهام شهداء الديموقراطية المذبوحة فى مواصلة ذبحها بتكريس (شرعية) الحزب الواحد. كان مجرد الوجود للحزب الشيوعى اعتراضاً ولو سلبيا أو شكليا على دكتاتورية الحزب الواحد. أما التسليم لسلطة هذا الحزب الواحد فقد كان إسهاماً بارزاً فى نفى الاعتراض وإعداد الفضاء السياسى الاجتماعى الثقافى لسيطرة الحكم الشمولى القائم أو الحكم الشمولى الكامن (الإسلام السياسى). ولكن الأمر على صعيد الخيال الثقافى كان قتلاً للأب،

حتى بالنسبة للماركسيين غير المنظمين وأحيانا بالنسبة لغير الماركسيين. كان مفهوم «قتل الأب» خارج الإيديولوجيا هيكلا من الرموز ومنظومة من الدلالات الأبعد من السطح السياسى لا يقل هولاً عن «موت الله» عند ديستويفسكى أو نيتشه ـ على اختلافهما ـ أو إعادة صلْب المسيح عند كازنتزاكس. كان الدين عند هؤلاء بنية ذهنية متكاملة الأركان فى الذاكرة (الماضى) والمخيلة (المستقبل) يقع بينهما الحاضر فى دائرة الإيمان (الواقع، الممكن، المحتمل، الضرورى، المفيد، ثم المرجح، المؤكد، الحقيقى، المحتم، اليقين). إنه قانون الإيمان بالحرف الإنجيلى: الثقة فيما يرجى والإيقان بأمور لا ترى. كانت الماركسية الحزبية أو الحزبية الماركسية قد تحولت إلى هذا المفهوم للأب: قانون إيمان. وكان الحزب هو كنيسة هذا الإيمان. و جاء حلُّه فى مصر قتلاً للأب. ولكن أجيال الثقافة اختلفت بالنسبة لعملية القتل: بعضها قال مع ديمترى كارامازوف: «إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء مباح». وبعضها قال مع شمشون: «علىّ وعلى أعدائى». وبعضها قال: «بأحجار الأعمدة المحطمة يمكن أن نبنى المعبد على أنقاض القديم». وبعضها الأصولى ردد مع النّص: «الكنيسة ليست مبنى من الحجر، بل هى جماعة المؤمنين، والقلب موطن الإيمان». كانوا جميعا بدرجات مختلفة من تكوين الوسائل والغايات قد أبقوا عملياً على الأب فى القلب: هيكلاً من الرموز ومنظومة من الدلالات تشكل فى مجملها قانون الإيمان: خوفا من العدمية حينا ومن نقيضها ـ الأخلاق ـ حينا آخر. والتقت ذرائعية البعض بانكسار البعض الآخر بالتسليم الخاشع لدى البعض الثالث. ومن المفارقات التى يجب رصدها: أن هؤلاء الفرقاء من «المؤمنين» اختياراً أو اضطراراً أبقوا على الأب فى «قلوبهم» وهم أنفسهم أدوات القتل، بينما كان الجيل الجديد الذى ولد من أحشاء الستينيات المضطرمة بالآمال والخيبات هو الذى عانى أهوال قتل الأب ولم يبق عليه فى مستودع الأسرار، ولم يستبدل به أبا آخر. وكان المؤمنون الذين أبقوا على الأب، رغم أنهم كانوا أدوات قتله، هم الذين مضوا فى خط مستقيم ضد اتجاه التاريخ الذى سيبعثر «إيمانهم» أشلاء بعد ربع قرن فقط. أما الجيل الذى اقتلع الأب من أعماق الحشايا قبل انهدام المعبد، فهو الذى استبدل به الكتابة من المطلق إلى النسبى، من الواقع الخيالى إلى الخيال الواقعى. كانت الرحلة مضنية وشاقة وسط الظلام الشامل، وكان صنع الله إبراهيم أول من ارتاد الطريق المجهول بين أبناء جيله، وكان أول من فتح سفر الخروج إلى «الحرية». ولكنها الحرية الملتبسة. لم يكن الأب الذى يعنيه قد مات وحده. كان الجدّ أيضا ـ أو أبو الآباء ـ على وشك الموت أيضا: معادلة النهضة من التراث والعصر. كانت طموحات نجيب محفوظ وفتحى غانم ويوسف إدريس وصلاح عبد الصبور ومحمود دياب وميخائيل رومان، طيلة النصف الأول من الستينيات، هى البشارة المحبطة بأن رؤيا كاملة على وشك الانتهاء، وأن تجديداتهم الجسورة ليست أكثر من «مظلة» للجديد المجهول الذى يتعذر عليهم اكتشافه بأدوات الآباء القدامى. وكان هؤلاء الفرسان من أبناء الفئات الوسطى الذين تمترسوا فى أجهزة الدولة، فاستشعروا بمواهبهم الكبيرة أن «البيت» آيل للسقوط فلم يتوانوا عن إعلان هلعهم ـ مما أسميناه نبوءات الهزيمة ـ لأنهم كانوا من سكانه، لم يكونوا من المتفرجين أو من أصحاب معاول الهدم.

ولم يكن صنع الله أو أبناء جيله من هؤلاء. كانوا فى غالبيتهم من الفئات البينية والدنيا ومن خارج جهاز الدولة؛ كانوا من الهامشيين يعيشون تحت «المظلة»، ولكنهم ليسوا من أهل البيت الآيل للسقوط. لم يكن لمعظمهم عمل واضح أو مصدر ثابت للرزق أو حياة مستقرة. يقول صاحب السيرة :

«كنت قد وجدت عملاً فى حانوت لبيع الكتب الأجنبية (تخرج منه فيما بعد كلّ من رؤوف مسعد وعبد الحكيم قاسم). وكان عملى يحتم علىّ التواجد فى الحانوت طول اليوم. وبهذا كانت الفرصة الوحيدة أمامى

للكتابة الجادة هى يوم العطلة. ولازلت أذكر يوم كتبت الصفحة الأولى من (تلك الرائحة) فى مقهى بحديقة الأزبكية ذات صباح. ولم ألبث أن أدركت عبث هذا الوضع، فتركت العمل. وأتاح لى أحد الأصدقاء وهو الطبيب جمال صابر جبره مكانا يأوينى فى مسكن مهجور له فى مصر الجديدة امتلأ بالكتب القديمة»(ص١١).

ودلالة الفقرة واضحة، تستكملها وضوحاً دلالة الفقرة التى كتبها على ثنية غلاف الطبعة الأولى كمال القلش ورؤوف مسعد وعبد الحكيم قاسم:

«إذا لم تعجبك هذه الرواية التى بين يديك، فالذنب ليس ذنبنا، إنما العيب فى الجو الثقافى الذى نعيش فيهُ والذى سادته طوال الأعوام الماضية الأعمال التقليدية والأشياء الساذجة السطحية».

نحن إذن أمام جيل جديد واضح السمات الاجتماعية متمرد على القيم السائدة فى الكتابة والحياة على السواء. يقول صنع الله نفسه: «كان التمرد هو وقود المرحلة والتجربة كانت شعارها» (ص٩). ويشير إلى كتابين حول همنجواى كان لهما «بريق خاص فى مواجهة الترهل التقليدى فى أسلوب التعبير العربى» (ص١٠). ويكرر: «كان التمرد هو طابع الفترة» (ص٨).

ولكن السؤال الذى تنتظم حوله دلالات سيرة الكتابة:

«ألا يتطلب الأمر قليلا من القبح للتعبير عن القبح المتمثل فى سلوك فزيولوجى من قبيل ضرب شخص أعزل حتى الموت ووضع منفاخ فى شرجه، وسلك كهربائى فى فتحته التناسلية؟» (ص١٠).

هذا السؤال هو الذى تحول إلى رواية. وقد تحوّل فى الكتابة لا قبلها أو بعدها. كانت الكتابة هى السؤال. ولم يكن موقف الرقابة أو يحيى حقى أو يوسف إدريس أو أحمد حمروش إلاّ محاولات للجواب. لذلك، فإن القمع الكلّى أو الجزئى، والمعلن أو المضمر، لم يكن بسبب رأى سياسى أو دينى أو اجتماعى يخدش السلطة أو الأخلاق، بل كان السبب هو الكتابة ذاتها.

متى قال صنع الله إبراهيم: «أشعر كما لو أنى قد بدأت الآن فقط فى تعلّم الكتابة؟» (ص٧). الجواب الشكلى للزمن يقول إن هذه العبارة انصرف إليها ذهنه وهو يحاور يحيى حقى بعد عشرين عاماً من صدور ومصادرة (تلك الرائحة). ولكن الجواب المسكوت عنه هو أن هذه العبارة يستحيل انبثاقها من اللاوعى إلا حين خرج «الكاتب» من السجن أو حين خرج صنع الله من السجن كاتبا، وكان الخروج يرادف الكتابة. هو الكتابة. يفصح عن ذلك فى الاعتراف الجهير:

«كنت خارجا لتوّى من السجن، خاضعا للرقابة القضائية التى تستلزم التواجد فى المنزل من غروب الشمس حتى شروقها. وكنت أقضى بقية اليوم فى التعرف على عالم ابتعدت عنه، أكثر من خمس سنوات. وما إن آوى إلى حجرتى، حتى أجد نفسى مدفوعا لأن أسجل بلمسات سريعة ما مرّ بى من أحداث ومشاهدات كانت تهزنى بعنف وتبدو لى عجائبية» (ص٨).

نحن إذن فى السجن وخارجه فى وقت واحد. لحظة الخروج من الرحم (الذى حاول داخله أن يكتب رواية الطفولة، فلما خرج لم تكتمل). من الغروب إلى الشروق كان السجن الذى يمثله العسكرى ودفتره وتوقيع السجين. ومن الشروق إلى الغروب كان الخروج إلى عالم «يهزه بعنف» ويبدو «عجائبيا». والهزة العنيفة هى الحدّ الأقصى لانعدام التوائم وغيبة الانسجام بين بنية الولادة ـ الخروج من الرحم ـ و بنية العالم الخفى عن العيون المغمضة داخل الرحم. لم تكن ثمة علاقة بين

الداخل والخارج، ولكن لولا الأول لما كان الثاني. كلاهما كان قد تغير، فالأول خرج أو تخرج كاتبا، والثاني أمسى موضوعاً للكتابة. لذلك كان اللقاء حتميا، وزلزالاً فى وقت واحد. كان «الواقع» الخارجي الذى يدخل إلى السجن على هيئة نظريات وتحليلات ومنشورات وتنظيمات، قد مات. لذلك بدا الواقع لعيون الكاتب الوشيك، كما لو أنه الخيال السحرى أو الأسطورة، عجائبيا. ليس هذا هو «الواقع» الذى كان يعرفه قبل الدخول أو الذى كان يسمع عنه بعد ذلك، ذلك الواقع المجفف فى علب الإيديولوجيا. وإنما هو واقع مختلف اختلاف الحلم عن الكابوس؛ فكانت الهزة العنيفة، واختلاف الرؤيا عن الرؤية فكانت الأعاجيب. «سجلها» يقول صنع الله: «بلمسات سريعة». لفرط غرابتها قام «بتوثيقها» حتى لا تضيع كأنها السرّ، أو العكس كأنها الحلم الذى يمكن لليقظة أن تبدده. والوثيقة تكتب نفسها، لا تحتاج إلى التوشية ولا إلى الأقنعة، فيمسى الكاتب هو الوثيقة وتغدو الكتابة هى القراءة. وضاع الوهج الذى لازم العمل فى رواية الطفولة داخل السجن. وحين قرأ صنع الله يومياته التى ثابر على كتابتها بعد الخروج، لم يكن يدرى أنه بين الغروب والشروق والعسكرى داخل السجن الجديد كان «يتحرر» للمرة الأولى. وحين قال حرفيا: «شعرت أنى قد وقعت أخيرا على صوتى الخاص». كان فى واقع الأمر قد اكتشف أن له صوتاً، فالصوت بالضرورة كالبصمة هو صوت خاص. ومن كان له صوت فقد تحرر، لا من أصوات الآخرين فحسب، بل من عالم اللاصوت ـ الرحم ـ السجن. لذلك كانت «الكتابة» ـ هذه الكتابة ـ فعل الحرية. حتى لو كانت الحرية ـ هذه الحرية ـ بين جدران السجن الجديد. لنتأمل إذن جوهر المفارقة، فالكتابة بين تلك الجدران هى ذاتها القراءة خارجها، فلم يكن صاحبنا يكتب سوى «الأحداث والمشاهدات» التى صادفته بين الشروق والغروب بغير العسكرى. إنه سفر الخروج: فى البدء كانت الحرية. كانت قراءة «الواقع» فى النهار الذى يجسّم الخروج نصف المسافة إلى الكتابة.

وكانت الكتابة فى الليل الذى يُجسّم السجن نصفها الآخر إلى الحرية. إنها إذن الحرية الملتبسة: الواقع المقهور والأنا الحرّة. ما زال سفر التكوين قائماً سارى المفعول: القمع والهزيمة، ولكن الكتابة (الجديدة) فعل حرية. ولم يكن الذى أثار «الاشمئزاز» لدى القيم «الأدبية الراسخة» وانتهاء بالرقابة سوى فعل الحرية الذى مارسه الكاتب ليكون هو هو، فإذا بقراءته للواقع تحدث «الهزة العنيفة» و«الرؤية العجائبية» لديه و«الاشمئزاز» لدى الرقابة الاجتماعية بمختلف تجلياتها. وكانت الكتابة (الجديدة الحرة) أو القراءة الجديدة للواقع المتغيّر قد عبرت عن ذاتها فى الاهتزاز العنيف والاكتشاف العجائبى، بينما أصابت السلطة الثقافية باختلاف مواقعها بالاشمئزاز المتدرج من فجاجة الرقابة على النشر إلى صراحة يحيى حقى، إلى التحفظ العابر عند يوسف إدريس. لم تكن الهزة العجائبية فى «الأحداث والمشاهدات» التى كان يراها الآخرون يوميا دون أن يصابوا بالدهشة، وإنما كانت فى الكتابة ذاتها أو القراءة المغايرة. كانت اللغة بدءاً من معجم المفردات وبناء الفقرات وانتهاء بتقاطع الأزمنة عبر الذاكرة والمخيلة قد أفصحت عن مكان كان مستوراً بالأغطية الأسلوبية والبلاغية والقيمية (المعتمدة والمعترف بها سواء من جانب الذين يدعمون بنياتها الذهنية وقوامها السياسى وقاعدتها الاجتماعية أو من جانب الذين يعارضون هذه القاعدة وذاك القوام وتلك البنيات). وكان هذا التكوين اللغوى الكاشف لما تخفيه اللغة السائدة (= الرؤى السائدة) هو الذى أصاب البعض بما دعوه «الاشمئزاز». وهو فى واقع الأمر الصدام الطبيعى بين رؤى توحدت بالمرئيات، وكتابة مفارقة تبحث عن رؤى مغايرة وسط الظلام.

ويجب أن نفرق دائماً بين المواقف ودلالاتها، فالرقابة الرسمية التى لم تجد ما يشين سياسيا (اكتشفت) ما يشين أخلاقيا، فهى قد صاغت البنية الأخلاقية للنظام السياسى بمصادرة الرواية. أما يحيى حقى، صاحب التجارب الرائدة فى التحديث، فقد أخلص فى صياغة الموقف الحقيقى للرؤى السائدة على

الكتابة. أما يوسف إدريس بوصفه رمزاً باهراً للأرق والقلق بين السائد والمغاير، فإنه لم يعترض إلا:

«على فكرة الهوامش واعتبرها مغالاة فى التجديد، وأقنعنى بنقلها إلى داخل النّص، كما اعترض على العنوان الذى اخترته للنص» (ص١١و١٢).

كان العنوان فى الأصل «الرائحة النتنة فى أنفى» وكان الكاتب قد حافظ، «على النَّفس اللاهث الذى ميز اليوميات وأضأت بعض جوانبها بهوامش مستفيضة جمعتها فى نهاية النص» (ص١١). ولكن هذه الاعتراضات أو التعديلات التى وافق الكاتب على إجرائها دون مساس يذكر بجسم الرواية لم تمنع يوسف إدريس من البوح بالاعتراض الآخر والأكثر أهمية حين قال إن الكاتب كان «صريحا إلى درجة اشمأزت نفسى فيها من بعض تعبيراته» (ص٢١).

هناك تباين إذن بين المواقف والمواقع، بين سلطة الدولة وسلطة الكتابة، وبين جيل وآخر فى الكتابة. ولكن الجميع يربطهم «الاشمئزاز» بمستوياته وتنويعاته وتجلياته المختلفة، ذلك أن (تلك الرائحة) كانت إيذانا بكتابة مغايرة كليا، وكان صاحبها علامة أولى لجيل كامل ومرحلة جديدة.

تبقى الإشارة إلى أن الرواية التى صودرت طبعتها الأولى فى القاهرة عام ١٩٦٦ قد تعرضت لمصادرات من أنواع مختلفة فى طبعات تالية: فقد نشرتها مجلة «شعر» اللبنانية عام ١٩٦٨ بعد حذف عدة مقاطع بالرغم من مناخ الحرية الذى كان يتمتع به لبنان فى ذلك الوقت. ثم صدرت فى مصر عام ١٩٦٩:

«بعد أن انتزعت منها (دار النشر) ودون إذن منى كل ما تصورت أنه قد يثير غضب الرقيب» (ص١٤).

وهذه الطبعة المشوهة هى التى صدرت مرة أخرى فى سلسلة «كتابات معاصرة» عام ١٩٧١. لذلك يرى الكاتب أن طبعة ١٩٨٦ التى بين أيدينا، وقد صدرت فى القاهرة والخرطوم والدار البيضاء فى وقت واحد، هى الطبعة (الأولى) المعتمدة. والدلالة هى أنه برغم مضىّ أكثر من ربع قرن على «بداية» الكتابة الجديدة، بحيث أضحت أجيالاً واتجاهات وأكاد أقول لغات مختلفة، إلا أنها ما زالت على الصعيد السوسيولوچى أبعد ما تكون عن اللغة القيمية السائدة. إن أرقام التوزيع وعدد الطبعات وعدد الدراسات النقدية تؤكد أهميتها القصوى فى الانعطاف بالكتابة وجهة جديدة. ولكنها لا تؤكد وصول «البحث عن رؤى جديدة» إلى شاطىء الجواب. لذلك فالكتابة الجديدة أخلص لذاتها، وإن بقيت مفارِقة ومفارَقة، وكأنها برغم (شعبيتها الثقافية) فى حَالة حصار. غير أنها بالتراكم قد استحالت معياراً محدداً للكتابة وما هو خارج الكتابة. هذا يعنى أنها مازالت فى رحلة، ولا أقول مرحلة، البحث، وأن جيل الستينيات قد أصبح أجيالاً عدّة حتى إن هذا المصطلح الزمنى لم يعد أداة إجرائية فى التحليل، وإنما أضحت الستينيات هى الكتابة الجديدة ذاتها وقد فجرت الينابيع فى مواهب أجيال جديدة «تبحث» بدورها عن رؤى. بل لم تعد الرواية بمعزل عن الإبداع الأدبى عموماً وإنما اشتبكت روح الستينيات بالقصة القصيرة والشعر والنقد فى جيش زاحف إلى سلطة الذوق العام، لم يصل بعد.

ولا يخلو من المغزى أن يضطر صنع الله إبراهيم لإبراز هذه الفقرة:

«وجد الكثيرون فى الكتاب مادة للتفكه والسخرية. وتلقفته بعض العناصر لتستغله فى خدمة مصالحها، فحمله عبد القادر حاتم إلى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ليشهده على ماوصل إليه الشيوعيون من تبذل وانحلال. وتوصل المؤتمر الإسلامى إلى نتيجة مماثلة. وآلمنى أن تستغل (مغامرتى) للمساس بقوة سياسية أحترم كفاحها وتضحياتها على مدى عدة عقود» (ص١٤).

إن هذا «الألم» الذى يكشف عنه الكاتب فى سيرة الكتابة، وبعده البعيد عما كان يسمى الواقعية الاشتراكية فى الوقت نفسه يفصح عن المدى الذى يمكن أن تصل إليه عمارة النص باعتباره خطابا مفتوحاً لكل من يهمه ومن لا يهمه الأمر، بدءا من القيادة السياسية للواقع المستور وانتهاء بقيادة الذوق العام مروراً بالسلطة الثقافية المهيمنة ومعارضيها سواء بسواء.

- ٣ -

بين الرواية التى لم تكتب قط، والرواية التى «تمت» كتابتها عدة مرات، يقع النَّص المتغيِّر الخفى والمعلن معاً فى (تلك الرائحة). تلك المسافة الغامضة بين الإمكان والفعل يوجزها الهاجس: «كثيراً ما خالجنى الشعور بأنى قد أجهضت عملا كبيراً» يقاطعه يقين «الإنصات الداخلى والاغتراف من صُلْب الواقع الحقيقى». فى منتصف المسافة بين الشك واليقين تنبثق مفردات «الاحتمال» أو حالة «السؤال» التى شكَّلت بنية الرواية. وحين يستحيل الكاتب هو الكتابة، فإن ضمير المتكلم لا يعود الراوية المفارق الذى يخلق شخوصه وأحداثه والمصائر والأقدار كلعبة يعرف سلفاً نتائجها فيفقد حاسة الالتذاذ بالنص المكتوب أصلا فى عقله العلوى، وإنما يغدو ضمير المتكلم هو فعل الحرية الذى تمارسه الأنا المتوحدة مع الكتابة. يغدو هذا الفعل، وليس الاسم، هو بطل الرواية. ومن ثم، فما ندعوه مع الكاتب بالتسجيل اليومى هو عكس ما كان فى سفر التكوين داخل الرحم: الوجوه وليس الأقنعة. وجوه «الهزّة العنيفة» التى تفجر «مشاهدات الواقع وأحداثه» بافتتاح سفر الخروج إلى الواقع «العجائبى» أو الفانتازيا. وهكذا تصبح وجوه الفانتازيا، وليس أقنعتها، هى ما تنكشف عنه آية سفر الخروج: فى البدء كانت الحرية.

وإذا كان «التسجيل» يعرّى الوجوه من أقنعتها المنسوجة فى الأصل من خيوط القمع، فإن الدلالة القمعية تظل كامنة فى الوجوه العارية حين يصبح الواقع هو الفانتازيا بدءاً من الزمن : سبعة أيام، بعد الخروج الأول، وفى اليوم الثامن فقط موعد اللقاء بالأم، تكون قد ماتت. حينئذ يبدأ الخروج الثانى الذى لا تكتبه الرواية. تتوقف الرواية عن الكتابة بتحقق فعل الحرية، والانسلاخ نهائيا عن الأم. النصّ إذن ـ أو فعل الكتابة ـ أشبه ما يكون بالمجاهدة المستميتة لتحقيق حرية الأنا، فإذا تحققت بموت الأم، وقعت الحرية خارج النَّص سؤالاً مفتوحاً على الآخر. هذا السؤال هو الفانتازيا. والأيام السبعة السابقة على «اكتشاف» موت الأم هى العلاقة بين الوجوه والفانتازيا. كانت الأم فى الزمن الروائى قد ماتت بعد خروجه من السجن بيوم واحد. ومضى «الأسبوع» الكامل دون أن «يعرف» فلما عرف كان اليوم الثامن. ولكن الكاتب لا يفوته تسجيل اليوم التاسع حيث «كان موعدى مع العسكرى يقترب» (ص٦٠). إنه يوم الولادة. ليست دلالة الأيام السبعة خافية تحت سفر التكوين وأقنعته، أما اليوم الثامن فهو التكرار الدال على اليوم التالى للخروج (الموت الفعلى للأم ـ الانسلاخ عنها ـ ثم الاكتشاف المتأخر أسبوعا لهذا الموت). واليوم التاسع هو الولادة الجديدة أو المعمودية، هو الخروج المستمر، وليس «هذا» الخروج الذى كان وأصبح.

هذه هى أركان الفانتازيا فى (تلك الرائحة). يتشكل نسيجها من «السؤال»، أى حالة البحث. وهى حالة تتلبس الجسد فى ثلاثة تكوينات: الجسد البشرى، وجسد الأشياء، وجسد اللغة. التكوين الأول هو جسد الإنسان بوصفه قيمة، وآلة بيولوجية، وستاراً يلف جهازاً خفيا ندعوه العقل. والتكوين الثانى هو جسد المكان بوصفه فضاء دلالياً يؤطر نظام الشعور. والتكوين الثالث هو جسد الزمان بوصفه بنية لغوية ينبثق عنها الوعى المتقاطع فى تعالٍ وليس اللاوعى الذى يتوازى فيه الماضى والحاضر.

هكذا يصبح العنوان الذى توصل إليه الكاتب يوسف إدريس دالاً ومدلولاً فى وقت واحد: (تلك

الرائحة» يجمع بين الحيادية والرمز المعلن سلفاً. بينما كانت « الرائحة النتنة فى أنفى» معلنة الاسم والرسم والحكم القيمى المسبق. غير أن «الرائحة» فى الحالين نقطة ارتكاز لميلاد السؤال أو «البحث» الروائى، فهى رائحة الجسد فى تكويناته الثلاثة.

سنلاحظ أن سلطة الجسد، بالسالب والموجب، هى بوابة القمع، فالجسد البشرى بوصفه قيمة يتعرض منذ السطر الأول لهذا الاختبار: «قال الضابط: ما هو عنوانك؟». وكان الجواب سؤالاً جديداً: «ليس لى عنوان». إنها الهزيمة الأولى، فلابد «أن نعرف مكانك لنذهب إليك كل ليلة». لابد من التكوين الثانى للجسد: المكان. وحتى تتأكد القيمة المهزومة، فإنه لا يجد عنوانه لدى الشقيق أو الصديق. للجسد البشرى سلطة، وكذلك للمكان. والعلاقة بينهما مصدر القوة أو الضعف فى السلطة الخارجية. ولكن السرد المتواتر هو الذى يهيىء لسلطة اللغة أن تمارس دورها فى الجدل المضمر، أو ذلك القارىء الخفى الذى يتابع رحلة الجسد والمكان. لذلك كانت الليلة الأولى فى قسم الشرطة حافلة بجدران الحجز المحمرة من بقع الدم الكبيرة، وجسد الصبى الذى تتقاذفه الأفخاذ. القمع قرين الجسد، يهتك الستار عن الجهاز المدعو بالعقل. وفى نصف صفحة ترد كلمة «الصبى» ثمانى مرات. وفى النصف الآخر ترد كلمة «جسمى» أربع مرات نضيف إليها مفردات الرأس والعرى والصابون، حتى إذا التفتنا إلى الجمل القصيرة للفعل الماضى المتسارع اكتسبنا من سلطة اللغة زمانا حاضرا: «دق الجرس فقمت أفتح» و«ظللت ممدداً على السرير دون أن أنام» و«جاء الصباح» فكان المشهد الأول عند نزوله من المترو رجلاً «ملقى على الرصيف بجوار الحائط، وقد غطته جرائد ملوثة بالدماء». يتواتر السرد هكذا بزمان اللغة وسلطة جسدها الذى يجيب على سؤال الضابط: أين عنوانك، بالصبى الذى ينتهك عرضه فى ظل حراسة الحجز المشددة، ومن جانب المقهورين داخله. وتسقط دماء الحشرات فوق الجدران إلى «الجرائد» التى تغطى جسد الرجل الملقى على الرصيف. هذا هو المشهد الأول الذى مارست عليه اللغة سلطتها فأصبح الماضى حاضراً، وانبثق الوعى بالكلمات متعالياً وليس موازيا للاوعى، سواء أكان هامشاً أسفل الصفحة كما كان النص فى المخطوطة الأولى (وكما فعل إبراهيم منصور من قبل فى قصته القصيرة: اليوم ٢٤ ساعة) أم بين أقواس أم مطبوعا بالحرف البارز كما اقترح يوسف إدريس. القتل هو مشهد اليوم الأول بعد الخروج، وكان كذلك قبله. وكثفت الأسطر الخمسة عشر سلطة الجسد الذى يخفى جهازاً ندعوه العقل، وكيف كان مقتله داخل السجن انتصاراً مزدوجاً وهزيمة مزدوجة. كان صموده انتصاراً لجهازه الخفى وانتصاراً لسلطة المكان. وكان موته هزيمة للغة قديمة وانتصاراً للغة جديدة: «كان هو يعرف ما سيحدث لكنه لم يقل شيئا» (ص ٢٨). السرد يغيب الصوت. ضربوه على «رأسه» وقالوا له ـ هم الذين يتكلمون وحدهم فى المقطع: «اخفض رأسك يا كلب» (ص٢٩). وكان من الممكن لسلطة الجسد أن تحمى الجهاز الخفى بالموت. لذلك «كانت هذه هى آخر مرة رأيته فيها». والرؤية تعنى صورة الجسد، فالعقل لايرى. ولكن «هذا» الجسد لم يكن واحداً بين الآحاد، وإنما كان «الأب». وهو الأب الذى قتلوه مرة، ولكن صورته التى بقيت سوف تعرف القتل مرة أخرى بأيد أخرى أو بلغة أخرى تنزع الصورة من مكانها. هل كان هذا المكان هو رصيف المترو الذى تمدد فوقه الرجل مغطى «بالجرائد الملوثة بالدماء؟». ويستمر البحث أو السؤال. وكان الجواب سؤالاً جديداً طرحته ابنة القتيل (الكبير) فى السجن حين زار العائلة فى اليوم التالى من الخروج: «عندما يكون هناك أحد سأقول إنك أبى فلا تقول لا» (ص٣٢). ولم ينقذه من الجواب سوى موعد مجىء العسكرى. ولم يكن ثمة فرق بين البحث عن عنوان فى اليوم الأول والبحث عن أب فى اليوم الثانى، ولم يكن مهماً أن يكون العنوان له والأب لها.

كان الخروج إلى السجن الجديد كالبحث عن أب قديم، كلاهما يفضى إلى انتهاك الجسد، سواء أكان جسد الصبى فى الحجز، أم جسد الغريب على الرصيف. وكان لابد لنقطة الارتكاز من أن «تفوح» بتلك الرائحة

التى تنتظم تكوينات الجسد الثلاثة بما تشتمل عليه من قيم وبنى ودلالات. وكان للأنثى أن «تحضر» فى سلطة الجسد آلةً بيولوجية. وكانت «نجوى» هى التى أضاء ظلام الغرفة عليها فى انتظار العسكرى: «وأمسكت بشفتيها بين شفتيَّ. وعضتنى هى بنفس الطريقة الفجة غير المدربة» (ص٣٣)، واستطالت اللحظة فى الزمن المفارق تحت هيمنة سلطة اللغة حين عرفها للمرة الأولى، وكانت برغم نعومة شفتيها تعض شفته السفلى بقسوة. كانت نجوى صوتاً غائبا، فجاء السرد المتواتر ليمزج لغة الجسد بجسد اللغة ويقيم بينهما حواراً، ليس هو الفلاش باك ولا مجرى الشعور، وإنما هو «علاقة» الزمان بالمكان. قالت: «الدنيا برد». ولم تكن هى التى قالت: «هناك شىء ما ضاع وانكسر». ولم ينقذ الجسد، بوصفه آلة بيولوجية، سوى الذهاب إلى الحمام. ويتداخل السرد فى تداعى المخيلة وتدفق صورها، فيختار من بينها شخصا لا يظهر مطلقا «سامى» ليذهب إليه، ويحتاج إلى دورة المياه. لم يكن «ألما بين الساقين» هذه المرة: «وأطلقت من ظهرى رائحة شمتها الطفلة. وقالت: رائحة كاكا» (ص٣٥). وكانت هذه هى المرة الأولى التى ترد فيها كلمة «رائحة» فى النص، مصحوبة بصفتها «النتنة» ومصدرها هو نفسه. وكانت البنت الصغيرة هى «الأنف» التى شمت، كما كانت الابنة الأخرى هى التى طلبت منه الموافقة إذا قدمته للناس باعتباره «بابا». يختار الكاتب رمز الطفولة من الرواية التى لم يكملها قط، لتفضح الخطاب مرة أو تكتبه أخرى. وفى الحالين هى الصوت الحاضر الحاضر وإذا كان «سامى» لم يظهر، فإن «سامية» فى بيت آخر كانت الأنثى الثانية. كانت قد تزوجت، وها هى ترتدى القميص الخفيف «على اللحم» يبرز من تحت إبطها جانب « من ثديها عند انطلاقه من الصدر(...) وكانت ساقها عارية» (ص٣٦) ولكنه قال لها: أشعر أنى عجوز «كل الناس أراهم فى الشارع وفى المترو متجهمين دون ابتسام، ولأى شىء نفرح» ثم سألها: هل قرأت رواية الطاعون «وشعرت أن شيئاً كثيراً يتوقف على الإجابة. لكنها قالت: لا» (ص٣٦). هكذا راحت «الرائحة» تستتر فى الوجوه خلف الوجوم والشعور بالعجز والتوجس من الطاعون. وأضافت سامية من حيث لا يقصد صوتها الغائب إلى نجوى مزيداً من التأكيد على سؤال «الضياع والانكسار». وللمرة الأولى ينتبه فى طريقه إلى فتاة تسير بجوار قضبان المترو فى بطء واضح. وكما يتحول صوت الجرس فظهور العسكرى إلى هاجس يشى بالمفارقة فيدق الجرس فى الرأس ولا يظهر أحد بالباب أو يظهر أى شخص آخر غير العسكرى كخطيب الأخت الذى يذهب لشراء سخّان فيشترى ثلاجة، فإنه يتعمد ركوب التاكسى حتى باب البيت البرجوازى ليراه أهله من الشرفة، ولكنه حين يصل لا يكون هناك أحد فى الشرفة، لا نهاد ولا أبوها. ونهاد، الأنثى الثالثة، صوت غائب. إنها «تقول» طول الوقت دون أن نسمع لها صوتاً. لذلك يستخدم الكاتب فى صفحة واحدة (٣٩) الفعل الماضى للقول خمساً وعشرين مرة. هكذا يصبح «الكلام» بديلاً للصوت الغائب، وكلما زاد الكلام تأكد غياب الصوت. ونستطيع أن نتابع هيمنة الغياب برفقة هيمنة «الاستهلاك» الذى يتكلم تحت مظلة «بناء الاشتراكية» بلغة التكنولوچيا المستوردة والطموح البرجوازى الغالب. وتتضح المفارقة بالسخرية حين يغرز الشوكة فى الورك الذى يطير فى الهواء ويسقط فى إناء السَّلطة. هذا الكاريكاتير هو الذى يعيد صياغة الأصوات الغائبة فى العبارة المعاكسة: «أنا قد تعبت من الأصوات العالية» (ص٣٩) وكأن المفارقة كامنة من الأصل بين المكبوت والمعلن. وهكذا، فجنبا إلى جنب الانبهار بأوروبا واستخدام أحدث منجزات التكنولوچيا المنزلية، فإن والد نهاد يفرش سجادة الصلاة أمام ضيفه ويؤدى الفرض. كان التليفزيون أيضا ـ صاحب الصوت العالى ـ يؤدى واجبه فى تغييب الأصوات بدءا من نهاد وانتهاء بالطباخة والخادمة والدادة. كان سائق المترو يغيب بصوته على نحو مختلف حين وضع قطعة الحشيش فى الشاى. وكان العشرات من العمال العائدين إلى منازلهم قد

غيبوا أصواتها أو أنها قد غابت عنهم فى النوم الذى يجلد أحلامهم دون هوادة. وللمرة الثانية يرى الفتاة التى تحاذى رصيف المترو بمشيتها البطيئة. تتأكد دلالة المترو من مشوار إلى آخر. كانت البداية ذلك الرجل الملقى على الرصيف عند محطة «الإسعاف» وقد غطته الجرائد الملوثة بالدماء، وسائقه يتغيّب فى كابينة القيادة بالشاى والحشيش والعمال بالحشر فى عرباته بعد يوم مزدحم بالعرق ورؤوس مكدودة بالأحلام. وفى الخارج يلوح وجه جميل لفتاة تمشى بمحاذاته فى بطء ملحوظ. الزمن الغائب عن الزمن، فالمترو مجرد مقياس للوعى والغيبوبة. مقياس الحركة بينهما، والمفارقة بين الوجه والفانتازيا تقع خارجه، كأنها خارج الزمن: بناء «الاستهلاك» على أنقاض الإنتاج. والكاتب يقتنص اللحظة التى لا تكاد ترى بين البناء والهدم، فالسوس ينخر البناء من داخله. الطبقات الموروثة والأخرى الوريثة يتحالف فى حركتها الخفية الجنون والجنون فالانخلاع عن الوعى الخام والانصهار فى بوتقة الغيبوبة الشاملة. يكشف الكاتب المفارقات الصغيرة أولاً فأول بالمزاوجة بين السرد المتواتر والأصوات الغائبة، ولكن تظل الرائحة التي فاحت منه نقطة الارتكاز فى المكان، ويبقى المترو خطاً باتراً للزمن القابض على جمر الغيبوبة من داخله ومن خارجه. لذلك تقول الأخت: «أنتم تريدون أن تنشروا الفقر» وقال خطيبها: «ليست أمامى فرصة للشراء» (ص٤١) ولكنه أوصى على ولاعة رونسون من بيروت. أما هو فحين فتح اللفافة التى أهدتها له والدة نهاد، وكان يحلم بقماش بدلة لم يجد سوى قماش بيجامة. ويرى من خلف النافذة فتاة تخلع ملابسها ببطء وقد وقفت عارية تماماً وراء النافذة المقابلة. الجسد سلطة لا تقاوم. غير أنه يفكر ولايستطيع «الكتابة». الخصوبة لا تتجزأ، فإذا حالت الظلمة بينه وبين الجسد المضاء، فإن الكتابة لا تتحقق. العجز أيضاً لا يتجزأ حتى إن الوجه الواحد ينقسم فى الفانتازيا بين قاهر ومقهور، كما انقسم الزمن بين الوعى والغيبوبة. وعندما كشف الوعى المفارق عن وجه الأسطورة الحيّة فى الواقع الخشن بإبراز الرجل الكبير بجسده الصامد فداء للروح كان «المقتول» شريكا فى عملية القتل، وكان الراوية بالرواية شريكا فى عملية القتل. وهما نوعان من القتل الذى يختلف عن القمع الخارجى وقد أفضى إلى الموت. القاتل الخارجى مجرد آلية لقمع الروح. أما القتل الخفيّ فهو البحث عن السرّ. وعلى النقيض من الفكرة الشائعة حول المادة والصورة أو المعنى والمبنى، فإن الصورة هنا ـ أى الجسد ـ تصبح الروح التى يعود الكاتب بتجسيدها إلى قتلها عبر اللغة. يقتل الرؤيا التى كانت رؤياه. لم يذكر صنع الله إبراهيم اسم شهدى عطية الشافعى وهو يقيم تمثالاً فى خمسة عشر سطراً لسلطة الجسد، احتفالاً تاريخيا بالانعتاق من سلطة الأب، وليمة دموية بقتله. ولكن الوعى الذبيح يضع اسم «مجدى» الذى:

«وقف وظهره يقطر دماء. كان صامداً لا يهتز يستعذب قدرته على الصمود. لكن الناس لم تعد تعبأ بهذا اليوم فقد تغيرت روح العصر. وليس صدفة أن الكلمات التى يستخدمها قد تغير مدلولها منذ زمن، وبعضها كان يصبح بلا مدلول على الإطلاق» (ص٤٣).

ويستحيل المترو ـ دلالة الزمن المركزية ـ قطاراً من الجنود العائدين من اليمن، يهتفون و«الركاب» يتأملونهم فى جمود ولامبالاة. أما الفتاة التى رآها مرتين من قبل تمضى بحذاء المترو فى بطء فقد رآها فى المرة الثالثة: «اكتشفت أنها عرجاء». الفتاة الجميلة التى بدت كظل المترو ـ مقياس الزمن الدلالى للغيبوبة الجماعية، عرجاء. إنه الزمن الأعرج، أى الملىء بالمفارقات، حتى إذا استحال قطارا موازيا أكثر استقامة، فإنه يهرول بالهتاف واللامبالاة معاً، غير أنه يحمل «الجنود». ترى، أية صلة تربط الدماء التى أضحت بلا ثمن فوق الرصيف أو فى المعتقل، وبين دماء الجنود الذين لم يصلوا من اليمن فلم تكتحل عيونهم بالعيون الجامدة اللامبالية؟ وما علاقة جسد الأنثى بشهوة الكتابة؟ وما علاقة العجز

بمختلف هذه الأحوال؟ إنه سؤال «الرائحة» المكبوتة فى دهاليز الفانتازيا ـ الغيبوبة الشاملة بوصفها ستارا يغطى جريمة ما، والوجوه الكاشفة لما جرى فى المستقبل. لذلك كانت الأفعال الماضية فى سياق تركيب الجملة أفعالاً مضارعة تحفر الحاضر، وكأنه نفق مظلم، لرؤية المستقبل. وكأن هذا المستقبل هو الصورة الأخيرة للحاضر نفسه تحت إشراف الماضى. إنه الزمن المركّب، دون حاجة من الكاتب لاستخدام الضمائر الثلاثة بأسلوب تراكمى (تقليدى) أو بأسلوب تيار الوعى. الزمن المركب يجعل من الزمن المستمر والزمن العكسى وحدة واحدة، فالعيون الجامدة واللامبالاة التى اصطدمت بها عيون «الجنود» هى ذاتها العيون الجامدة واللامبالاة التى اصطدمت بها عيون «الجنود» السياسيين فى المعتقل «والباب مغلق والسقف قريب. لا، منجاة» (ص٤٤). إلى أى زمن تنتمى الصرخة المكبوتة «لامنجاة»؟ إنها تتخذ موقعا ماضيا فى السياق المركب للزمن. ولكنها ضمن المنظومة الدلالية للرائحة المكبوتة والمترو والقطار، نكتشف أن الزمن الأعرج فى الأول والزمن العكسى فى الثانى يفسح مجالاً بين الحاضر والمستقبل لصرخة مكبوتة هى «لا منجاة» ذاتها. وليس الحلّ الذى تعرضه الأخت وخطيبها وبقية المعارف بأن «يتزوج» إلا هروبا من العجز أمام هذه الظاهرة داخل الرواية وخارجها: لماذا لا «يستقر»؟ أو لماذا يرى الدنيا ويتعامل معها بعين غير مستقرة؟ أى أنهم بعيونهم المستقرة يرونها مستقرة. أما هو فليس كذلك. ومن هنا تكتسب «اللامنجاة» معنى راهناً ومباشراً. لذلك، يقول: «إن الشمس أوشكت أن تختفى» (ص٤٤) ويمسك بالقلم للمرة الثانية: «لكنى لم أستطع الكتابة» (ص٤٥) ويكرر الكلمات حرفيا فى الصفحة ذاتها، فيحاول أن يرى فتاة الأمس العارية فى النافذة المضاءة ولكنها كانت مغلقة. وكالعادة لا يجد سوى الاستمناء مهربا من العجز. البحث عن الكتابة هو ذاته البحث عن الجسد: الحرية. وعلينا أن نلاحظ هنا الفارق النوعى بين الكتابة والسيرة الذاتية للكتابة. فى السيرة نعلم أنه كان بين الغروب والشروق يسجل مشاهداته بسرعة. وهى تلك المشاهدات والأحداث التى انبهر بها حين قرأها وصقلها بعض الشيء لتصبح هذه الرواية على أنقاض رواية الطفولة التى بدأها فى السجن ولم تكتمل أبدا. أما النص فهو المقاومة المضنية من أجل «الكتابة». أو من أجل التحرر من الرؤى القديمة فى محاولة ينهكها العجز المتلاحق، فكم كانت تلك الرؤى ـ وربما لا تزال ـ مهيمنة وقامعة. هذا هو النّص الذى يفصح عنه التناص التالى:

«راح يقرأ فى إحدى المجلات عن موبسان وكيف كان يرى أن الفنان «يجب» أن يدع «عالما أكثر جمالاً وبساطة من عالمنا». وكان كاتب المقال هو الآخر يرى أن الأدب يجب أن يكون متفائلاً نابضاً بأجمل المشاعر» (ص٤٥).

كان النص إذن على نقيض السيرة الذاتية، معاناة هائلة فى البحث عن الكتابة، وكان التناص زاخرا بالدلالة على أن الكتابة رؤى متغيرة، فالبحث عن الكتابة هو ذاته البحث عن رؤيا. و«البحث» هو الكتابة فى (تلك الرائحة). واللغة هى الرحلة، والسؤال هو المفارقة المستمرة. فإذا كان الأهل يسألونه لماذا لا يستقر ويتزوج، فإن أخاه بالذات الذى يسكن فى فيللا من أموال زوجته يقطن فيها مع ابنتيه المتزوجتين، هو نفسه الذى يريد أن يتزوج من فتاة صغيرة ويرى أن كل شيء قد أصابه التلف «منذ أصبح العمال فى مجلس الإدارات». ويبرز جسد الأنثى مرة أخرى، سواء من شبّاك شركة الطيران ـ دون اسم محدد ـ أو تلك التى كانت (بغير اسم أيضا) باردة: «وجلست أحاول الكتابة. وعلى الأرض ظهرت بقع سوداء من أثر لذتى» (ص ٤٨). وحين طلب من صديقه أن يأتيه بامرأة هذه الليلة لم يستطع أيضا مضاجعتها. لا الزواج كان ممكنا، ولا معاشرة البغايا، ولا الحب كان وارداً إلا فى المسافة الغامضة بين الذاكرة والمخيلة. كانت «المجارى فى البلد طافحة

(ص٥٢). هذا هو كل شيء. لم تعد «الرائحة» تلك التي صدرت عنه وأبانت عنها البنت الصغيرة وكان هو مصدرها، بل أمست رائحة البلد كلها. هنا بالضبط يموت الأب للمرة الثانية. كان الأب قتيل السجن قد انتصرت له سلطة الجسد فداء للروح، أما الأب (الشرعي) فقد ماتت فيه سلطة الجسد مجاناً. ولكن القتل في المرة الأولى يكاد يكون مرادفاً لتحقيق الذات وميلاد الكينونة أو مشروع الحياة بالمعنى الوجودى حتى ولو كان المقتول رمزاً للمشروع الماركسي. ولا يخلو من المغزى أن المفارقة الدرامية في «المقتل الأول»، أن الرمز الماركسي القتيل كان رائد الدعوة في الوقت نفسه لحل الحزب الشيوعي والاندماج في حزب السلطة القائمة تحت قيادتها. ومن ثم فالقتل كان متعدد القتلى والقتلة. كان حلّ الحزب قتلا للأب شارك فيه القتيل. وكانت سلطة القمع القاتلة للشخص والحزب، في الساعات الأخيرة عشية مقتلها بالذات في «الهزيمة» وما نتج عنها من سلطة بديلة تحوّل فيها الاستهلاك تحت المظلة «الاشتراكية» إلى دولة ومجتمع كاملين. وكان الكاتب نفسه بالخروج من سفر التكوين قد بدأ رحلة تحرره في الكتابة بإطلاق رائحة الفساد المكبوتة. وعندما تخلص من سلطة الأب الحقيقي وبدأ رحلة التحرر في قراءة الواقع الحقيقي خارج الرحم، كان من اليسير أن يتراءى له الأب الشرعي الذي سبق موته ـ في الفضاء المجرد للزمن ـ مقتل الأب الثاني. بل هما في السياق المركب للزمن أمسيا أبا واحداً. إن الأسطر العشرين الواردة في اليوم السابع (ص٥٣و٥٤) ليست أكثر من تركيز دلالي على موت الأب عموماً وليس هذا الأب خصوصاً. وهي فقرة بلا نظير في الأدب المصري المعاصر، وكأنها إعادة قراءة لمقتل «الشهيد»؛ فيركز الكاتب على الانطفاء التدريجي لجذوة الجسد الأبوي من خلال التركيبات السريعة للدلالة والوعي المفارق: «كان أبي يصرخ من الألم. وكنت أريد أن أنام»، وحين أخذوه إلى المستشفى «كنت سعيدا». وفي اللحظات الأخيرة لا يلتقط من عينيّ الأب سوى «الجزع». ثم يتعالى الحسّ الساخر، فحين يغمض الأب عينيه يتوقف الابن عن القراءة فيفتح الأب عينيه قائلا: «لم أنته بعد». وحين سمح له بالانصراف: «تنفست الصعداء». هذه المتابعة السعيدة لموت الأب، هي على نحو ما مشاركة في قتله. هذه المشاركة لا تجمع بين الأبوين فحسب، بل توحدهما في الفانتازيا وتفرق بينهما في الوجهين فحسب. ولكنهما وجهان لأب واحد. واستدعاء الأب (الشرعي) إنما يسبغ الشرعية على الأب القتيل في باحة السجن. وإذا كان الوجه الأول للأب هو رؤية الواقع بغية تغييره وقد انتهى بها الموت إلى تكريسه فلم تعد العين ترى، فإن الوجه الثاني للأب كانت عيناه «مغلقتين» تماماً. لذلك يظل الواقع محجوبا عن الرؤية، حتى لوكانت العيون من حوله جاحظة، فالعيون المفتوحة الميتة هي العيون الجامدة اللامبالية المستغرقة في الاستهلاك المجنون أو في بريق الشعارات أو في الكدّ المحموم أو في طريق القمع إلى النصر المهزوم. ليست الكتابة في هذه الحال سوى القراءة: «كانت كل النوافذ أمامي مغلقة» (ص٥٥).

كان ذلك في اليوم الثامن أو اليوم الأول بعد نهاية سفر التكوين، حاول أن «يقرأ» فلم يستطع. ليس معنى ذلك أنه لا يرى، بل العكس هو الصحيح، فلأنه فتح عينه ليقرأ أو لم ير ما اعتادت العين القديمة أن تراه، لم يستطع القراءة للوهلة الأولى. انعدام القدرة هنا يؤكد حضور البصيرة، ولكن الواقع الذي يراه ليس هو الذي «يراه» الآخرون. لذلك «اكتشف»: الفرق. في البداية كانت أرض الحمام هي الغارقة (ص٥٥) فوقف في وسط الحمام، وحين عاد إلى الحجرة كانت: «آثار أقدامي في كل مكان»، وحين خرج إلى شاطىء النيل رأى شابا في قارب يستغيث مقاوماً الغرق المحتم. مع ذلك كانت دار السينما تعرض فيلما كوميديا. ويستمر الغرق الذي لم يعد في الحمام أو النيل مياها نظيفة، بل «كانت مياه المجاري تملأ الأرض» (ص٥٦)، وكانت دار السينما الأخرى تعرض فيلما عنوانه (إنه عالم

مجنونٌ مجنون) والسينما الثالثة تعرض فيلما كوميدياً كذلك «وكان هناك زحام هائل أمام كل السينمات»، وخيل إليه أن أحداً يتبعه «واختفت الشمس فجأة، وساد لون رمادى». حينئذ فقط فكر فى البحث عن البيت القديم حيث تقيم الأم. ولكنها فى هذا اليوم التاسع من الخروج كانت قد ماتت منذ أسبوع. يسرع الإيقاع السردى بين موت الأب وموت الأم، وهو الإيقاع الذى تتمدد فيه موجات الصمت - بهيمنة غياب الأصوات - مفسحاً المجال لإيقاعات المفارقات المتتالية، حتى يستحيل الغرق شاملا «فلا منجاة» وسط النيل إذا كنت شابا، وفى البلد كلها أينما كنت سواء فى ذلك الشيوخ والشباب والنساء والأطفال، فالمجارى تهدد بالغرق «البلد كلها». ولأن موت الأم يقترن بالغرق الشامل، فإنه يختلف عن موت الأب حيث «كانت تقرأ الصحف وتتحدث فى كل شيء (...) وتتنبأ بكل ما يحدث ولم تكن تثور» (ص٦٠). هل هذا هو الحبل السُرّى الذى لم ينقطع بين الابن والأم؟ وهل يبقى هذا «الحبل» بعد أن ماتت؟

بهذا السؤال تكون (تلك الرائحة) قد اكتملت فى جماليات «البحث» عن رؤية وسط الظلام الشامل بما هى ولادة لكتابة جديدة، لا «تتنبأ» كما كان الشأن فى أعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس، ولكنها تمزق الأقنعة القيمية عن وجوه الدلالات الرابضة بين أركان الفانتازيا. و«التمزيق» هو فعل التحرر بدءاً من تقطيع أوصال اللغة السردية التراكمية والحوار «المنطقى» المتبادل والكشف عن الحوار المكبوت داخل السرد المعلن، واكتشاف الشعرية فى البنية السردية. لذلك يسطع خمسة عشر مقطعا بالحرف البارز كأنها بين أقواس تصل - ولا تفصل - بين التكوينات الثلاثة للجسد: الإنسانى بوصفه قيمة وآلة بيولوجية وستاراً يلف الجهاز الخفى المسمّى العقل، والمكان بوصفه فضاء دلالياً يؤطر نظام الشعور، والزمان بوصفه بنية لغوية ينبثق عنها الوعى المتقاطع فى تعالٍ، وليس المتوازى بين الماضى والحاضر.

يضم التكوينات الثلاثة هيكل من البنيات والدلالات البعيدة كليّا عن الترميز، فالفانتازيا ذات الأيام السبعة لنشأة «الكون الفنى» واليوم الثامن للانسلاخ عن الرحم - السجن واليوم التاسع لموت الأم تعتمد على الزمن المستمر والزمن العكسى الذى تحمله اللغة: فيتصل موت الأب بموت الأم ويفترق النوعان من الموت، فهو الزمن المركّب والقتل المركّب والموت «البسيط»، أو علامة السؤال التى تنتهى إليها رحلة البحث وقد جسمها المترو والقطار والأهل والأقارب والناس المجهولون فى الغيبوبة الشاملة التى قادت إلى «الغرق» و«لا منجاة». ليس مهما أن الرواية تمت كتابتها فى أبريل ١٩٦٥ وصدرت وصودرت فى فبراير ١٩٦٦ قبل أن نغرق فى «مجارى» الخامس من يونيو ١٩٦٧ لأنها ليست نبوءة بالمستقبل ولا «وثيقة» عن الماضى، فالمجارى ما زالت طافحة بعد أكثر من ربع قرن، والطوفان يحصد الغرقى يوماً بعد يوم و«الطاعون» سواء كان زلزالاً أو بركانا هو الوباء المنتشر. أى أن الرواية مستمرة فى البحث، فى التحقق، فى القراءة والكتابة.

- ٤ -

وما جعل منه صنع الله إبراهيم مقطعاً من الزمن العكسى، بمقتل الأب يكتب عنه فتحى غانم (١٩٢٤ - ..) رواية كاملة. قلت «يكتب عنه»، فبالرغم من اشتراك (تلك الرائحة) و(حكاية تو) «ديسمبر ١٩٨٧» فى نقطة بداية هى الراوية - الكاتب الضالع فى أحداث الرواية وشخصياتها، فإن البحث الروائى فى (تلك الرائحة) يتلقى جوابا فى (حكاية تو). ليس الأب المقتول فى رواية غانم هو أب الراوية أو الكاتب. هناك أزمة عميقة تهد كيانه هدّاً بسبب هذا «القتل»، ولكنها أزمة ضمير وليست أزمة رؤية. وحين تصبح رواية جوابا، فإنها تمتلك رؤية «واضحة» و«ثابتة» وربما سائدة. أقول «ربما» لأن فتحى غانم، مع بدر الديب ويوسف الشارونى وإدوار الخراط، من رواد

التحديث بين أواخر الأربعينيات وبدايات الخمسينيات. وهو كالحكيم ومحفوظ وإدريس أحد خيوط المظلة التى احتمى بها تجديد الكتابة فى الستينيات. ولكنهم باستثناء إدوار الخراط الذى يصغرهم قليلا ويكبر قليلا عن جيل الستينيات - ينتمون فى خاتمة المطاف إلى الرؤى السائدة قبل ظهور هذا الجيل. ولعل المعركة التى يقودها فتحى غانم باقتدار داخل الرواية بينه وبين نفسه هى التجسيد الأوفى للعلامة - والعلاقة - الفارقة بين رؤيا كانت وأخرى لم تولد قط. أو ذلك «الشرْخ» بين الكتابة وموضوعها.

و«الحكاية» ليست حكاية «تو» كما يقول العنوان، وليست حكاية اللواء زهدى الشخصية الرئيسية فى الرواية، وإنما هى حكاية الكاتب نفسه الذى ينجذب بقوة خفية لا تقاوم إلى زهدى فى بعض الأحيان، وإلى تو - بعد أن عرف حكايته - فى جميع الأحيان. هذه القوة الخفية التى تدفع الكاتب إلى هذه الشخصية أو تلك، إنما هى قوة الإحساس بخطأ ما لا يدرى به سوى صاحبه، وربما كان هذا هو سر العذاب الداخلى الدفين، ولأنه خطأ غير محدد وغير مؤكد، فالاكتواء به هو مصدر الانجذاب إلى أصحاب الخطايا الواضحة، كأنهم مرايا يستبين فيها ملامحه قياساً إلى وجوه الآخرين. لذلك، كانت تلك المرايا هى الفانتازيا.

ومن طرف خفى، فإن فتحى غانم الذى يتخذ أيضا من المثقف الماركسى «بطلا»، يشدد على الإيحاء بأن «الخروج» من وراء الأسوار لم يحدث قط، على مستويات عدّة. البطل دخل حيا وخرج جثة، فليس من خروج للشخص. وامتداده (الشرعى) - الابن تو - قد استحال ابنا للجلاد، اللواء زهدى. وهذا هو الموت الثانى للأب الأصلى. لذلك يصبح الأب المضاد أو الأب القاتل للأب الأول مصدراً لهاجس متبادل بالمشاركة فى قتله من جانب «الكاتب» وتو، دون أن يكون مصدراً لفكرة «قتل الأب» لدى فرويد. والدلالة، أن الروائى لم يقتل أباه بأى معنى، أى بصفته رؤية أو لغة أو حتى تاريخاً. أما تو، فهو حاضر ومستقبل الأب الذى كان. ومعنى ذلك أن إشكالية الكتابة أو التحرر من رؤى مهيمنة ليست مطروحة فى رواية (حكاية تو). الأزمة هنا لا تتخذ صيغة بحث أو سؤال أو قراءة جديدة للواقع المتغير، وإنما تتخذ هيئة «أزمة الضمير» بعد التحولات التى آلت إليها «الهزيمة» فى ١٩٦٧ بعد عشرين عاماً.

وبالطبع فالكاتب فى الرواية ليس هو كاتب الرواية، وإنما هو ضمير شريحة من المثقفين يوجعه ما يجرى. لذلك كان التمثال الشاهق الذى نحته للبطل الصامد حتى الموت ألمع بريقا وأفخم بما لا يقاس من اللوحة السريعة التى رسمها صنع الله فى خمسة عشر سطراً، وأكثر إيلاماً من التحقيق التاريخى الذى وضعه رفعت السعيد فى كتابه الوثيقة تحت عنوان «الجريمة». هذه الفخامة والبطولة الخارقة التى صاغها فتحى غانم أشبه ما تكون بمرآة «تعذيب الضمير» المؤرق بجريمة الجرائم.. فالتمثال هنا ليس لشهدى عطية الشافعى شخصاً أو رؤية سياسية بل موقفا. وليست المبالغة إذن فى التضخيم إلا حجماً فانتازيا للإحساس بالذنب. وهو إحساس بأثر رجعى، لأن «الجريمة» وقعت قبل عشرين عاماً، ولكن ضحيتها لم يكن الشخص أو الحزب فحسب، بل الوطن بدءاً من الهزيمة حتى «الانفتاح». وكأن أسوار السجن قد علت أكثر والبنية ازدادت وحشية، ولم يحدث أى خروج قط لا للشخص بوصفه بنية دلالية ولا للحزب بوصفه رمزاً لاستقلال الفكر عن السلطة القائمة، بل الأدق أن الوطن نفسه أصبح سجينا أو سجنا من نوع جديد «يتمتع بالديموقراطية». ليس من «خروج» إذن، لأن سفر التكوين نفسه كان غائبا عن «وعى» الكاتب. والمقصود ضمير المثقفين، خاصة الذين لا ينتمون إلى فكر «الشهيد»، وخاصة أكثر الذين ينتمون بدرجات متفاوتة إلى فكر السلطة «القاتلة».

وعلى النقيض من تمثال البطولة الذى استحال معياراً ومرآة، فإن تمثال الجلاد - اللواء زهدى - كان أفخم وأضخم تمثال للشيطان، أكثر بشاعة بما لا يقاس من الأسطر العشرين التى صاغها صنع الله للأب

الشرعى، لأن المقصود به فى رواية غانم أنه التمثال النقيض، فهو أيضاً معيار ومرآة للضمير المعذب بين الماضى المجهول (= الذى كان مجهولا) والحاضر المعلوم (= الذى يفترض أنه كذلك). وانحياز الكاتب فى الرواية، وليس كاتب الرواية، إلى تمثال «الشهيد» واضح وضوح انحيازه ضد تمثال «الشيطان». ولكن فانتازيا البناء الخارق للتمثالين ليست مجرد رد فعل للإحساس الضارى بعذاب «الضمير»، وليست مجرد معيار ومرآة لرؤية الوجه فى الوجهين، فهناك تحفظ لا شعورى على التمثالين يصوغه الكاتب الروائى هذه المرة. أما التحفظ الأول فهو «تو» ابن الشهيد، أو امتداده العضوى الشرعى. والتحفظ الثانى هو «حسن» ابن الجلاد. وبينما ينفصل حسن عن اللواء زهدى بهجرته إلى كندا، يرتبط تو بقاتل أبيه. كلاهما يقتل الشيطان والشهيد. يقتل حسن والده بالخصام والهجرة فلم يعد ثمة «امتداد» للرجل، ماديا أو فكريا أو معنويا. ويقتل تو والده بالانتماء إلى قاتله. ولكن هذا القتل أو ذاك، ليس فعل حرية للقاتل، وكلاهما ليس فعل تحرر للكاتب داخل الرواية أو لكاتب الرواية. ومن هنا يظل مأزق «الضمير» ـ الوعى ـ قائماً، فقد أنقذ فتحى غانم روايته بهذين التحفظين من الوقوع فى براثن الرومانسية، أى فى أنشوطة الحيرة والحوار بين الخير المطلق والشر المطلق. وإذا كان الشهيد قد مات، فإن الشيطان أيضاً قد مات، ولكن تو فى الداخل وحسن فى الخارج يفتحان الأبواب على مصاريعها أمام المعلوم ـ المجهول.

والمفارقة فى بناء (حكاية تو) أن الواقع القائم بين تمثال الشهيد وتمثال الشيطان لايملأه فى الزمان والمكان سوى هذين التحفظين اللذين دعوناهما بحسن وتو. أما الواقع فى الماضى المستمر من الماضى إلى الحاضر نحو المستقبل، فلا وجود روائياً له. والمغزى أنه غير مرئى للكاتب داخل الرواية، أو أنه مكبوت لدى كاتب الرواية. وهو الأمر الذى يفسر لنا بناء الرواية من حيث المكان السائد (النادى البرجوازى للمتقاعدين فى الإسكندرية) والزمان المحورى (سباق السيارات بين الكاتب وتو) وسلطة الجسد (منيرة بيجو). وهو البناء السردى المتصالح مع الحوار من خلال الأدوات التى أجاد فتحى غانم فى تحديثها بدءا من (الجبل) إلى (الأفيال). ولكنه التحديث، أو التطور فى نطاق الرؤية العامة التى حكمت مسيرة الرواية المصرية حتى منتصف الستينيات.

منذ البداية يتكون عنوان الرواية من كلمتين: «حكاية تو»، فنحن بإزاء حكاية. وليس هذا من قبيل التعمية أو حيلة فنية لجذب القارىء العادى. وإنما اللفظ مقصود قصداً بكل ما يحمل من أصول دلالية، فهناك «حدوتة» واضحة المعالم والأبعاد القيمية والجمالية. ولم يكن تحويل هذه الحدوتة إلى فيلم تليفزيونى بالأمر الصعب، مهما اختلفت الرؤية التليفزيونية عن الرؤية «الأدبية». ولكن التراكم اللغوى فى موازاة الكم السردى للمعانى المباشرة هو نفسه الذى تحوّل تليفزيونيا إلى تراكم صورى فى موازاة الكم الحوارى للمدلولات العينية. ولأن الحكاية يجب أن «تدور» حول شىء ما، شخصا كان أو حدثا، فإن دورانها محسوب بفكرة قبْليّة سابقة على التشكيل والإيقاع. وهكذا، فإن الشخصية أو الحدث محكومان سلفاً بإطار هذه «الفكرة» (= أو الشعور أو الهاجس أو التدبير أو الحلم). وقد اختار فتحى غانم شخصية تو لتكون المضاف إلى الحكاية. والاختيار يعنى الانحياز الفنى وليس التعاطف، فهو يلفت النظر إلى هذه الشخصية أكثر من غيرها، مهما كان موقف القارىء سلبيا أو محايداً أو إيجابيا من هذا التركيز. وليس فى مثل هذه الرواية قارىء مضمر، لأن «الخروج» الذى لم يحدث قط من السجن يدل ـ بالذهاب الفردى والجماعى دون إياب ـ على أن الإرسال هو الآخر دون استقبال، وأن الكتابة هى الأخرى ـ كتابة الكاتب داخل الرواية وليس كاتب الرواية ـ بلا قراءة. قراءة الروائى لواقع العشرين عاماً بعد الهزيمة، هى المبرر الوحيد «للأزمة» وإقامة التمثالين النقيضين. غياب هذا الواقع بالكبت أو الاحتجاب يرفع من عقيرة الأصوات الحاضرة

طول الوقت، فهى «تتكلم» بالأصالة عن نفسها كلاماً مباشراً، ولكنها لا «تقول» شيئاً. ذلك أن الواقع المفترض تحت سطح الكلمات لا حضور له فى أىٍّ من مستويات المعنى،لأن المعنى فى هذا «الكون الفنى» واحد المستوى. لذلك، فالأصوات العالية والحاضرة بكثافة لا تمت بصلة قرابة إلى «تعدد الأصوات»، وإنما العكس تماماً: فهى الحجاب الصوتى الذى يعادل الصمت. وهو ذاته صمت بلا صوت، أى بلا بصمة مفرّغة بين صوتين أو أكثر. وإنما هو الصمت الذى يعادل الكبت. وكأن الروائى تكلم ولم يقل، تكلم كثيراً حتى لا يقول. وهو الأمر الذى استدعى «الحكاية» واختيار «الشخص» باسمه ورسمه مضافاً إليها.

هذه هى اللغة النقيض للغة (تلك الرائحة) حيث لا حكاية هناك بل حكايات بلا بداية أو وسط أو نهاية. وحيث الأصوات المغايرة لصوت الكاتب ـ الراوية تكاد كلها أن تكون غائبة، ولكن صمتها هو الذى يصوغ «السؤال» من بدايات متعددة ونهايات متعددة، ومن ثم «أصوات» متعددة فى مقدمتها صوت القارىء الخفى. لذلك كان «البحث» من مداخل شتى هو جوهر استمرار الرحلة خارج الرواية، فنهايتها رجراجة بين الشك والاحتمال. أما رواية ورؤية فتحى غانم فهى الرحلة الكاملة من الشك إلى اليقين، أى أنها دائرة مغلقة من الحكاية إلى الشخص. ومن هنا كان التشابه الخارجى والافتراق الداخلى بين الروايتين. هناك أزمة المثقف، والبطل الماركسى، وموت الأبوين. ومن العلامات المشتركة للأزمة بينهما أن المثقف كاتب يبحث عن رواية. وهنا بالضبط يحدث الافتراق بين الروايتين، فالكاتب الأول ـ صنع الله إبراهيم ـ يبحث عن الكتابة لا عن الحكاية، أما فتحى غانم ـ داخل الرواية ـ فهو الباحث عن الحكاية. وكاتب (تلك الرائحة) متورط من الداخل يبحث فى الكتابة عن رؤية جديدة وسط ظلام شامل، أما كاتب (حكاية تو) فيبحث عن خلاص من أزمة «ضميرية» تثقل كاهله، ويطمح للتخفف من وطأتها. والحصار الذى يضنيه هو : هل فات الأوان أم أنه لم يفت بعد. ولأن (تلك الرائحة) تعتمد الجدل الداخلى بين متناقضات اللغة حيث تتعدد مستويات المعنى وتتراكم الدلالة ويتراكب الزمن، فإن هذا الجدل هو الذى يفضى إلى «الخروج» أى إلى الإرسال والاستقبال بين الواقع المتغير والكتابة المتجددة. أما اللاخروج فى رواية فتحى غانم فهو الذى يحكم إغلاق الدائرة على «الإرسال» دون استقبال، فلا يولد التركيب بين الواقع واللغة بغياب الجدل عنهما. ومن ثم لا تولد الكتابة الجديدة عند أحد كبار الموهوبين فى الجيل السابق.

يفتتح ضمير المتكلم حكايته مع تو: «أكاد أجزم بأنى أنا الذى سعيت له». وهو شوق المتفرج على جيل جديد من الشباب المتمرد. و«التمرد» هنا هو رؤية النادى البرجوازى للمتقاعدين. وكان اختلاف تو عن أبناء النادى هو الذى يجذب الروائى ـ الراوية إليه. إنه كما يقول النّص «فقير غلبان» وليس له أب من أعضاء النادى يتمرد عليه سراً أو علنا، كما تروى «الحكاية». وقد حاصرت الشكوك «اختلاف» تو عن الآخرين، خاصة علاقته باللواء زهدى. غير أن الكاتب فى الرواية يبوح:

«ربما أكون قد ظلمته بهذه الهواجس، فقد يكون واحداً من ذلك الشباب الغريب الذى لا نستطيع أن نفهمه نحن أبناء الأجيال الماضية» (ص١٤).

أى أن محور الصراع بين الأجيال فى العرف الاجتماعى السائد هو الافتراض الذى يتولى الكاتب اختراقه وسبر غوره لانتزاع «الشخص» ـ الفرد المحدد بوجهه المحدد ـ من بين «الجميع» حتى تصبح لحكايته بالذات معنى. لذلك كان تو من الملامح الخارجية مختلفاً: فقير ولم يكمل تعليمه ويجيد عدة لغات ويصادق الجنرال المتقاعد ويدخل النادى فى ظله ثم يعمل معاونا لصالة البريدج. هذه كلها ملامح خارجية لوجه واضح. والوضوح يخفى السرّ. وليس من مفتاح للغز سوى اللواء زهدى، ضابط كبير متقاعد من العمل فى المباحث والسجون. يكرر الكاتب: «أنا الذى كنت

أندفع نحوه» قاصداً تو، لسبب غير مقنع: «إن هناك ما يخفيه عنى» (ص١٥). ويسفر عن إطار أزمته بما هو أقل إقناعاً «إن نفوسنا تقلق من أى ابتعاد عنها، حتى ولو كان هذا الذى يبتعد مصدراً للخطر» (ص١٦). وبالمنطق المعاكس، فإن الكاتب يرى أن مجرد وجوده ووجود تو يعنى أن هناك «حكاية» تخص أزمته، لا أزمة شباب هذه الأيام، التى أفسح لها مجال الفانتازيا على آخره فى (الأفيال). ولكن «أزمته» لا تعنى مطلقا أزمة فتحى غانم، وإلا كانت أزمة الكاتب والكتابة. وإنما تعنى أزمة الوعى المفارق للغة، أزمة «الضمير» لدى شريحة من المثقفين تداعت الأحداث حتى فاجأتهم بنتائج لمقدمات غائبة، وإن تكن حاضرة فى النتائج ذاتها. غير أن هذه النتائج غائبة هى الأخرى كليا بغياب الرؤية القادرة على اكتشافها. والكاتب داخل الرواية لا يخفى وظيفته فى احتراف الضمير أو الوعى. يكشف تماما عن هذه الحرفة مع بداية الفصل الثانى. ولأن خيال الفانتازيا حافل بالخوارق، فإن المفارقة التى يقيمها بين احتراف الضمير وسباق السيارات، أقرب إلى التعادل بين النثر والشعر من جهة وبين السرد والحوار من جهة أخرى. لذلك انتهى السباق بين سيارته والسيارة التى تحمل تو إلى المفاجأة التقليدية: لقد سبق الآخرين بسيارته، ولكن سيارة تو كانت فى قسم الشرطة. وكأنه خسر الرهان الخفى دون أن يربحه تو. ومن هذا التعادل الشعرى يصل السرد النثرى «محكماً»: حساسية تو من الشرطة، وجهها الآخر بطاقة الهوية التى يحرص عليها ويتأكد من اسمه واسم والده واسم جدّه، ويتمنى فى الوقت نفسه لو أن الضابط قد ناوله غيرها (ص٢٥). السباق مع تو إذن هو سباق مع السرّ الذى يحمله، إذا كان هناك سر على الإطلاق. ما يوحى بالسر هو الانجذاب الداخلى الذى يستشعره الروائى نحو تو. وربما كان خلوّ هذا الانجذاب من التبرير أو الإقناع هو الحيلة الفنية التى أراد الكاتب بها أن يستر «الفكرة» السابقة على التشكيل الفنى وتقوده بالضرورة نحو النتيجة المطلوبة سلفاً: نعم، ينفرد تو بين أقرانه من الشباب المتمرد بسر لابد أن يربط بينه وبين اللواء زهدى عن طريق المصادفة، وبين الروائى الذى يعانى أهوال أزمة الضمير عن طريق المصادفة أيضاً. وتتوج المصادفات بأن تكون القوادة منيرة بيجو همزة الوصل بين تو والجنرال المتقاعد حيث تقيم فى العمارة التى يقيم بها. وبعد أن تؤدى حكاية منيرة دورها فى الوصل بين المصادفات الثلاث ينعطف الكاتب بلغة الرواية نحو «الاعتراف»: «كان الذى يدهشنى أكثر هو

اندفاعى بلا مبرر، وبلا أى هدف، وراء فضول ملحّ لأن أعرف عن تو ما يطفىء هذا الفضول» (ص٣٦).

وما إن «يعرف» أن زهدى هو الذى قتل والد تو حتى يصيب نفسه العطب. ويكرر «العطب». وحينئذ يدرك أنه لمعالجة «التشويه النفسى» قد تكون الكتابة وسيلة للشفاء (ص٣٧). بينما كانت الكتابة فى رواية صنع الله إبراهيم مدعاة للشقاء باعتبارها اللغة التى من دونها لا يرى. أما الروائى داخل رواية فتحى غانم فقد رآها «وسيلة» البوح من أجل الخلاص. وهى الفكرة التى تتناغم أسبقيتها بالجواب القاطع على السؤال «الحائر» فتستلزم الحكاية المسرودة داخلها حكايات فى إيقاع يشبه القصة البوليسية. وهو الإيقاع الذى يغطى بضجيجه (= التشويق وإثارة الفضول) على التجريد، بمعناه الحرفى أى أشباح الأفكار. هكذا ازدحمت الحكاية بالتأملات الفكرية والنفسية المباشرة. ومن هنا كانت «المسودة» التى تشبه القصة داخل القصة، وهى الحيلة الفنية التى اصطنعها توفيق الحكيم باسم «الكراسة الحمراء» فى روايته (الرباط المقدس)، وكان البطل فيها «راهب الفكر» ليبرر التجريد المباشر للأفكار. تقول مسودة فتحى غانم حرفيا بلسان الكاتب داخل الرواية:

«يجب أن أتخلص بسرعة من هذا الإحساس المخيف بالعجز... والذى أواجهه الآن بمنتهى البساطة هو أن الرجل صاحب المبدأ يقتلونه فى هذا البلد الذى أعيش فيه بصفتى كاتبا، ثم أسمع تفاصيل قتله، فأخاف ولا أجرؤ على أن أزعق بأعلى صوتى، وأن أعمل بكل قواى لأواجه الجريمة وأطارد المجرمين..»

«ما الذى فعلته بثقافتى ، ما الذى وصلت إليه بأدبى، هل أنا إنسان شاذ وزهدى هو الرجل الحقيقى ببذاءته وفجوره وقدرته على الاعتراف بالقتل الذى أشرف على ممارسته بالفعل» (ص٣٨).

هذه إذن تأملات العجز عن الفعل بما يحقق التوازن الإنسانى لكاتب فى نظام مستبد. وهى لا تختلف فى الصياغة عن تأملات «معانى» الحياة والموت، فلعبة الشطرنج هى لعبة الحياة والموت :

«فالموت سوف يأتيك لا محالة».

«ورغم أن الموت واحد فللواحد منا أن يختار. ترى ما قيمة هذا الاختيار؟».

ويجيب بما يقرأه فى وجه تو:

«إنك لن تحيا حياتك الكاملة وأنت فى مأمن تام من الخطر».

و«يصبح من الأفضل على من فاز بلحظة الحياة الكاملة أن يموت ليصون ما حققه من اكتمال».

لذلك يغدو سباقه لسيارة تو رهاناً عل هذه المعانى:

«إنه لا يموت دفاعا عن حياته، بل هو يموت لأنه يريد أن يحيا لحظة ما تكتمل فيها حياته»(ص٣٩).

وهو المنطوق الذى يكبت رغبة عميقة فى الموت، تعويضاً عن العجز من ناحية ووقفاً للإحساس بالذنب من ناحية أخرى. وهو يصل بهذه الرغبة فى الموت إلى منتهاها حين يتبادل وتو الاتهام (المجازى) بقتل زهدى سواء برفض البقاء معه حتى يجىء الطبيب، أو ببقاء تو إلى جانبه وهو ابن الرجل الذى قتله زهدى. لا يخفف من وطأة هذه التأملات التجريدية منطق الحكاية البوليسية، وإنما ذلك التمثال الشاهق الذى أقامه لوالد تو لحظة الاغتيال. صناعة مقتدرة لفنان كبير الموهبة. ولأنه سمع أو قرأ عن مقتل شهدى عطية الشافعى الأصل الواقعى للتمثال، ولم يعايش بنفسه ـ كما هو الأمر فى حالة صنع الله ـ تفاصيل المشهد، فقد أتاحت له أدوات الفانتازيا أن يستحضر روح الجسد فى حركة أبعد ما تكون عن التجريد اللفظى. حتى التخنث والشذوذ المعروف عن بعض ضباط التعذيب فى سجن أبى زعبل الشهير، قد استحضره فى الإيحاء بالفساد الشامل، وليس الاستثناء قرين المصادفة. وهذا النوع من البلاغة هو الشعرية ذاتها الخالية كلياً من أى حوار درامى أوحوار داخلى أو محاورات ثنائية، وإنما يكتسبها السرد النثرى فى اللحظات النادرة العامرة بالتوتر. هكذا يختار الحضرة الشريفة التى وقف فيها زهدى فانبثقت الضحية من خلال دموعه، وحينئذ فقط «عرف» :عرف:

«أن الرجل مات واقفا وأن جسده المربع احتفظ بتوازنه لفترة من الوقت فلم يسقط، وعندما سقط الجسد كان بسبب ركلات فى بطن الركبة، فانثنت الرجل، فتداعى الرجل على ركبتيه وجسده قائم منتصب ولكنه كان ميتا. وكانت الضربات والركلات ما زالت تلاحقه، لأن عينيه ظلتا مفتوحتين تنظران فى جمود واستخفاف، ولا أحد يدرى أنها نظرات موت. ثم سقط الجسد على الأرض».

بالطبع، لم يكن زهدى هو الناطق الحقيقى بالكلمات، وإنما كانت قاعدة التمثال الذى نحته الروائى من المخيلة الجمعية. وهو نوع من الخلاص بالكتابة بمعنى الإفضاء والبوح، فقد رسم «البطل» بحجم الأزمة التى يعانيها إذا صدقت كلمات سارتر فى كتابه عن بودلير: «أنت مسؤول ، حتى عن الجرائم التى لم تسمع بها». فما تكشّف للكاتب داخل الرواية هو القمع والصمت عن جرائمه. وكان هذا هو المدخل الجديد لمزيد من التأملات حول العذاب والتعذيب وأفران هتلر والجحيم فى الآخرة. ولأن الإحالة إلى الواقع لا تنقطع حتى يربط الكاتب بمهارة بين الفن والتاريخ، فإنه

بادر إلى ترجمة الواقعة التى تقول بأن عبد الناصر فى إحدى زياراته للبرلمان اليوغوسلافى فوجىء بأعضائه يقفون حداداً على شهيد الطبقة العاملة المصرية، فجاءت الترجمة بأن زهدى نفسه كان عضواً فى ندوة أقيمت بدولة ما وقد اضطر أن يقف حداداً على ضحيته. وهى مفارقة ساخرة تنتهى بالتهكم اللاذع حين يقول السفير «بلهجة باردة خالية من أى انفعال: فى كل مكان فى العالم تحدث مثل هذه الأخطاء» (ص٦٤). والمشهد فى السفارة يحاكى المشهد فى الحضرة الشريفة حيث رأى زهدى «كل شىء كما حدث تماماً». ولكنه لحظتها «لم ير هجرة ابنه حسن، ولم ير لقاءه بتو» و«كان خروج زهدى إلى المعاش إيذانا بخروج المعتقلين والإفراج عنهم» (ص٦٥). هذا الخروج لا علاقة له بسفر الخروج. وكل ما يراه الكاتب هو أن الخروج اقترن فى عينى زهدى بالمناصب، وحين يستغرب ذلك يعلق الكاتب:

«هم قبلوا المناصب وهذا فى رأيك غريب.. وأنت تقول إنك تبنيت تو وهذا فى رأيى أغرب» (ص٦٦).

فى الكون الفنى الذى يبدعه الكاتب يلتبس الوجه والقناع، فأكثر ما يقوله زهدى بلسانه ليس صوته، وأكثر ما يقوله تو بلسانه ليس صوته. ليس ذلك بالإحالة إلى الواقع، بل استناداً إلى الفكرة المحورية التى تحرك الألسنة والوجوه فتنطق بما يضمره الكاتب ويستنطق به الآخرين لترتاح أصول الحكاية وتخف وطأة التجريد، ولتتجه الرواية - وهذا هو الأهم - نحو غايتها، نحو «الجواب» أو اليقين الذى يقطع الشك الذى بدأت به الرحلة، وكان لابد لها من «نهاية». لذلك هناك صوت واحد وأصداء متعددة، أو هنا صوت وصمت، كان يحتاج فى الرواية الحديثة إلى الحوار الداخلى، وليس بين الصوت والأصداء المتعالية على الصمت. والصمت كالصوت حيز فى المكان والزمان، ولا علاقة له بالفراغ. ولكننا خارج حدود «الجريمة» فى حكاية فتحى غانم لا نجد سوى تكيّف الجلادين مع «أوضاع» جديدة استدعت الخروج، وتكيف الذين خرجوا مع الأوضاع الجديدة.

وكأن هناك لقاء فى منتصف الطريق يغفر كل ما جرى من الجلادين والضحايا والكاتب داخل الرواية (؟). وهو من الشجاعة (المجردة) بحيث يطرح هذا السؤال فى صيغ مجازية متعددة:

«لعلى أكتشف بعض ما فى نفسى من غموض أقرب إلى التشويه، أحدثتها تلك المخاوف التى أثارتها اعترافات زهدى عن مقتل والد تو فبعد أن أسجل كل شىء، يجب أن أجيب عن سؤال أوجهه إلى نفسى.. هل أنت جبان، هل أنت تعيش فى مجتمع بلدك وتتعامل مع الآخرين وتكتب لهم وأنت محكوم بالمخاوف وألوان الذعر. هل أنا أتشبث بحكاية تو لأهرب من حكايات السلطة والسياسة وأهوالها وجبروتها» (ص٦٧).

كاتب هذه التأملات المجردة «يؤمن» بأن الكتابة رسالة، وظيفة، تعبير. وأن معركته مع الكتابة هى أنه لم يؤد رسالتها، هو الذى لم يوظف نفسه فى خدمة «تعبيرها». ليست معركته إذن مع الكتابة بوصفها رؤية جديدة للواقع، أى مع الكتابة التى حجبت عنه، رغم أنف رسالتها ووظيفتها، هذا الواقع. لم ير من هذا الواقع سوى التصالح بين الجلاد والضحية، لذلك أحاط التمثال الشاهق للبطل الشهيد بحديقة من الأشواك: إنه يمثل البطولة بحدّ ذاتها فى مواجهة قمع الجسد وإزهاق الروح، أما المبادىء فقد رمى بها أصحابها فى أول صفيحة زبالة بقبولهم المناصب. ويجرى المحاورات المباشرة مع الشيوعيين فإذا بأحدهم يقول:

«عشرة فى المائة فقط من الشيوعيين هم الذين يستحقون الاحترام» (ص٩٢).

وفى سمرقند يقول له شاعر سوفييتى:

«كان الحراس المسلمون يساهمون فى حراسة ثروة مجتمع اشتراكى لأن تعاليم الدين تمنعهم من ارتكاب السرقة» (ص٩٣).

ويقول له الصحفى الاشتراكى الفرنسى:

« يخيفوننا بمذابح ستالين التى سفكت دماء عشرات الألوف، ولكن المبدأ شيء والمذابح شيء آخر» (ص٩٣).

ويقول له مفكر سوفيتى:

«الصناعة بأى أموال.. حتى لو كانت أموال المرتشين الذين يسرقون الشعب» (ص٩٥).

ويسأل الكاتب بعد هذه المحاورات كلها:

«ترى، هل من أجل هذا كان مصرع والد تو؟ لابد أن هذا المعنى الكبير هو الذى ساعده على أن يموت متحديا رافع الرأس» (ص٩٦).

وكان هذا الجواب نهاية «المسودة». واقع الأمر أن هذه المحاورات قد سلبت مبرر وجوده، لأن الروائى سلك الطريق المعاكس تماماً بانطلاقه الحكائى من سؤال يضمر الجواب إلى جواب كامل الأركان. كان العكس هو الصحيح، بالانطلاق من جواب التمثال إلى مساءلة الواقع، ومحاولة اكتشافه. ولم يكن ذلك ليتم بغير كتابة جديدة تفتح الأفق المسدود بمزيد من الأسئلة وتشكك فى قواعد «اللعبة» كلها، لعبة الكتابة نفسها، ولعبة الواقع فى صميمها. إن سؤالاً واحداً حول لماذا استشهد البطل، بل لماذا دخل السجن أصلاً، ولماذا كان الجلاد لا يدور بخلد الكتابة التى تبحث عن حلّ لأزمة ضمير فلا ترى أزمة الواقع وأزمتها فى سياقه. لذلك يقول الكاتب:

«بعد فراغى من كتابة المسودة شعرت بالعجز عن كتابة أى عمل أدبى» ... «سحقا لتلك الأوراق التى كتبتها بمظنة أنها ستساعدنى على الشفاء» (ص٩٧).

إنها محاورة الكاتب الداخلى والروائى الأصلى. ولأننا نعلم أن هذا الأخير قد كتب الكثير بعد هذه الرواية، فإن الدلالة تقتصر على المعنى المباشر للمثل الشعبى: «النار تخلف رماداً». لذلك ينتهى السباق بين الكاتب وتو، ولا يعود به حاجة إلى لعب الشطرنج. ولا يعود لمقتل الأب أى من المعنيين المعروفين: الاستقلال والرؤية الجديدة. ولا يعود العجز عن الكتابة مخاضاً لولادتها. وهى خاتمة، بالرغم من التشابه مع نهاية (تلك الرائحة)، فإنها على النقيض منها. تفيدنا غاية الفائدة فى تعرف الحد الأقصى لجهود الجيل السابق فى محاولة تجاوز المأزق البنيوى داخل الكتابة ذاتها، حين تستحيل لغة أكبر الموهوبين ورؤاهم المستقرة فى جيل أو أجيال، سدّاً منيعاً أمام نواياهم المؤكدة فى اختراق الحجب. لذلك كانت «حكاية تو» من أجمل وأمتع الروايات المعاصرة ومن أشجعها فى الدفاع عن الحرية، وقد باشرت القول فى الوجوه واستخدمت أدوات الفانتازيا، من دون الخطو بعد ذلك إلى ما هو أبعد، خطوة واحدة.

- ٥ -

أما جيل الستينيات، بالمعنى الاصطلاحى، فقد استمر يبحث عن رؤى وسط الظلام. وكان علاء الديب (١٩٣٩ - ..) قد أصدر فى العام نفسه الذى صدرت فيه رواية فتحى غانم - ١٩٨٧ - روايته (زهر الليمون) تستكمل كتابة سفر الخروج. ولأن الستينيات لم تعد جيلا زمنيا، وإنما هى جيل فى الكتابة، فقد جاءت رواية محمود الوردانى (١٩٥٠ - ..) تجربة جديدة فى السياق نفسه عام ١٩٩٢.

وتكاد (زهر الليمون) للوهلة الأولى، أن تكون فى أسوأ الظنون إعادة كتابة لرواية (تلك الرائحة). ولكنها عند التدقيق ليست كذلك، وإنما هى استمرار للمكونات الأساسية فى الكتابة الجديدة، وإضافة إلى «سفر الخروج» وكشف لوجوه جديدة فى فانتازيا مغايرة. ذلك أن السنوات العشرين التى مضت على «الهزيمة» واحتجبت رؤيتها على الجيل السابق ممثلاً فى أحد أنبغ مواهبه - فتحى غانم - هى المادة الخام فى رواية علاء الديب.

كان صنع الله إبراهيم قد توقف بالخروج عند الباب الموارب. غير أن قدرته على الإبصار، من خلال معاناته فى إبداع كتابة جديدة، دفعته لأن يرى شارع الرائحة الكريهة أو «الهزيمة» قبل وقوعها. وكان من الطبيعى أن ينسلخ عن الأم وأن يقتل الأب حتى تتحرر عيناه - فى الكتابة - من العناصر اللغوية والأسلوبية والدلالية التى حجبت الرؤية عن فتحى غانم الذى اختزل الهزيمة فى أزمة ضمير واختزل الواقع فى العلاقة بين الكاتب و«الجريمة» واختزل الجريمة فى القمع. ولكن إبصار الكتابة الجديدة لا يعنى مطلقا، إلى الآن، أنها حصلت على رؤيا أو رؤى، لأنها عملية تحرر، وليست معطى نهائيا. لم تقع عملية استبدال جاهزة.

لذلك لن يضطر علاء الديب إلى الانسلاخ عن الأم أو قتل الأب، فهذه العملية الجماعية لكتاب الستينيات ومن بعدهم، لم تعد بحاجة إلى كشف القناع عن المعنى. وإنما هى عملية مستمرة فى الكتابة ذاتها. تستمر «الرائحة» التى جوهرت رواية صنع الله إبراهيم، وإن أصبحت رائحة الليمون عند علاء الديب أو رائحة البرتقال عند الوردانى. ويستمر الانسلاخ عن الأم والأب، ولكنه الانسلاخ الطبيعى الذى لم يعد بحاجة إلى ما تم إنجازه من «قتل».

لذلك، لم يعد علاء الديب محتاجاً إلى «أسبوع» التكوين، وإنما يكفيه - فى الزمن الروائى - يوم واحد من الخروج. وحين يكون هذا اليوم الواحد هو يوم الجمعة الذى تتكرر دلالته على طول الرواية، فكأنه يضمر أسبوع التكوين دون الحاجة إلى إفصاح. ولكنه اليوم الذى يحتوى ربع قرن من الزمان المعلن عنه. وهو الأمر الذى يختلف كليًا عن اللازمان فى رواية الوردانى، بمعنى الزمان اللامحدود وليس بمعنى الزمان المجهول ولا بمعنى انعدام الزمان. هناك إذن نقطة انطلاق مشتركة للكتابة الجديدة، ومن هذه النقطة الواحدة تقريبا ينطلق البحث عن رؤى فى دروب متعددة تعدد التجارب، فلا تعود هناك «مدرسة» واحدة، وإنما هناك محاولات مختلفة بعضها عن بعض فى أسلوب البحث وأسلوب طرح السؤال، ووسائل السعى بين جحافل الظلام.

ومن هنا كان التشابه والافتراق بين روايتى (تلك الرائحة) و(زهر الليمون). كان للبنية «العائلية» فى الرواية الأولى منظومتها الدلالية الخاصة بمفارقات الاستهلاك الساخرة من «نتانة» الرائحة وسط أحدث منجزات التكنولوجيا. وكان الزمن محاصراً بين المترو الذى يبدأ بسائق فاقد الوعى من الأفيون وينتهى برجل ملقى على الرصيف مغطى بالجرائد الملوثة بالدماء مروراً بالعمال الغرقى فى العرق برغم أن بعضهم أعضاء فى مجالس الإدارات، وبين القطار الذى يحمل الجنود الهاتفين وسط لامبالاة الجميع، وبين الفتاة الجميلة العرجاء؛ وهو الأمر الذى ينتهى بغرق الشاب فى النيل وغرق البلد كلها فى المجارى.

هذه البنية فى (زهر الليمون) لم تعد خيوطاً فى شباك الفانتازيا. لمجتمع «الاستهلاك» نصيبه الذى يمثله فى الروايتين «الأخ الأكبر». ولكن هذا الأخ فى رواية علاء الديب، بعد ثورة النفط وثروته، لا يعود مجرد «مستهلك» وإن قامت زوجته بحمل الدلالة. وإنما يصبح «الأخ المسلم» الذى لا يتكلم فى السياسة. وهذا الأخ المسلم نفسه هو الذى ينجب طارق اليسارى المتطرف. هكذا تتعقد خيوط البنية من أرض الواقع الأكثر كثافة وإفصاحاً مما كان عليه الأمر قبل عشرين عاماً دون أن يفقد بهاء الفانتازيا وخوارقها. كان «البيت العائلى» فى رواية صنع الله فيللا من ثلاثة طوابق، وكان الأخ قد شرع فى بنائها من أموال زوجته. أما هذا البيت فى رواية الديب فهو من طابق واحد دون أن يكتمل الثانى بين عمارات شاهقة يبدو وسطها كالقزم أو الشبح الذى يفصح عن المكبوت بشجرة الليمون التى جفت وأم رضا التى لم تمت. وأما الزمن الذى يعادل اللغة فى بنية شعرية مكثفة، فهو «العلاقة» بين اليوم الواحد

ذى الربع قرن (عطلة نهاية الأسبوع) والمسافة الواقعة ـ بالتاكسى ـ بين القاهرة والسويس.

ولم يكن «الخروج» من القاهرة إلى السويس عبثاً؛ لأن «الخروج» لم يعد محصوراً فى دلالته الأولى المباشرة، من المعتقل. ولأن السويس تحمل فى ثناياها الدلالة المضمرة فى اسمها دون الحاجة إلى تحويل الإشارة إلى بشارة. هنا أيضا لا يحمل التاكسى عمالاً أو جنوداً أو حشيشاً بالشاى فى فم سائق، ولا يحاذيه الزمن الأعرج فى وجه مليح وبطء قبيح. وإنما يضم التاكسى هذا الواقع المتغير نفسه بوزنه الثقيل ثقل الثروة النفطية على أكتاف أحد الزملاء الشطار وزوجته وبناته. هكذا تتجمع قطرات النفط التى لم تكن (تلك الرائحة) قد عرفتها فى الشوارع الغارقة من المجارى، وإن تنوعت إيقاعات سقوط المطر النفطى على زوجة الأخ المسلم وعائلة الزميل القديم.

تمتد الكثافة الدلالية فى شعريتها التى باعدت بين اللغة و«التسجيل» فلم يعد التركيب «هزأ عنيفاً»، وباعدت بين سرعة الإيقاع و«المشاهدات» فلم يعد التكوين عجائبيا. لذلك كان الافتراق أيضا بين مشاهد الجسد (الصامد فى السجن مرتين عند صنع الله إبراهيم حين يتعلق الأمر بالجسد السياسى والخاضع خارجه ثلاث مرات حين يتعلق بالجسد الأنثوى) وبين مشاهد الروح سواء أكانت الأرواح الميتة فى المقهى أم الروح الهائمة فى منى المصرى. وإذا كان صنع الله إبراهيم قد رسم لوحة «سلطة الجسد» قبل الخروج بالتواطؤ مع دلالتها المباشرة (الصمود) وغير المباشرة (قتل الأب)، فإن علاء الديب لم «يرسم»، وإنما تابع واقع الخروج وسلطة الجسد تنهار دون قمع، عبر ارتباطه ـ وليس تواطئه ـ بالواقع المتغير: وإذا بالروح، مصدر السلطة، هى التى تشكلت بواقع الخروج فكان ما كان. لذلك، ليست هناك إناث، وإنما هناك منى المصرى التى تشكل توازياً محكماً لتوأم عبد الخالق المسيرى. والرواية تقبض على لحظات التقاطع النادرة دون أن يكون الجسد هو سلطة القمع أو الهزيمة. وهذا هو ينبوع الشعرية الكامنة فى البنية الروائية كلها.

وبالرغم من أن (زهر الليمون) هى رواية الخروج بعد عشرين عاماً، فإن السجن يحتل فيها عشرة مقاطع كاملة، ولكن أزمنة هذه المقاطع لا تستعيد السجن من الذاكرة أو تستحضره فى المخيلة، فهى ليست مكتوبة من داخله أو من خارجه. لذلك كان القياس الدلالى بين الداخل والخارج معدوماً، وإنما هو قياس التكوين. لا «ينقل» إلينا الكاتب صوتا من قرب ولا يستمع إليه عن بعد، وإنما هو يشكل الصوت وقد أمسى بالداخل والخارج وما بين بين فى حالة «فعل» تعددت مصادره وتشابكت وتعقدت. ليس هو الوعى المفارق للماضى أو صدى الحاضر، بل ذبذبات الوعى الذى «يتكوّن».. فعبد الخالق المسيرى هو «الاسم» الوحيد فى سفر الخروج. وصحيح أن «المثقف» يعلن عن نفسه كاتبا أو روائيا أو شاعراً فى الأعمال الأخرى، ولكن (زهر الليمون) تنفرد بأن هذا المثقف له اسم. هذا الاسم هو إشارة التكوين المستمر والمتغير، وليس مجرد كناية أو حيلة للكتابة. لسنا بإزاء أزمة كاتب أو كتابة، برغم أن عبد الخالق يكتب الشعر. وقد اختار له الروائى الشعر، واختار أن يستخدم للرواية ضمير الغائب، ليبعد مظنة التوحد بين فعل الخروج وفعل الكتابة. هذا الإبعاد تقابله فى الكتابة وحدة من نوع آخر، هى وحدة عبد الخالق نفسه «وحدة المنفى والسجن. وحدة أمام حاضر غامض وعالم بعيد قديم كان» (ص٦). وحدة عبد الخالق فى هذا الوجود، هى مركز السرد المتواتر فى الرواية وأساس النظام الدلالى بما أضافه التواتر النثرى من شعرية مكثفة.

نحن إذن بإزاء مونولوج داخلى متداخل الأصوات والأصداء ومساحات الصمت، وكأن الرواية قصيدة درامية. والمونولوج ـ وليس التداعى فى مجرى الشعور سواء بالأحلام أو بالكوابيس ـ يشق سبيله إلى الكتابة

بتواتر الإيقاع والإيقاع المضاد، وليس الإيقاع السلبي. أى أن التكافؤ بين الأزمنة يصدر عن اليوم الواحد والرجل الوحيد فى إطار الزحام الذى كان الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى قد نحت دلالته من قبل: هذا الزحام لا أحد. والزحام يرادف الواقع ولا يعنيه، فالوحدة فى الزحام تعنى الاختناق لحد الإحباط واليأس. ولكن «المعنى» المتعدد المستويات والمتراكب الدلالات، ينبثق من التناظر الخفى بين «الهجرة» إلى السويس، أرض البطولات المشنوقة والأحزان المزدهرة، و«الزيارة» التى يقوم بها إلى القاهرة؛ أرض الأحلام الصغيرة ومقبرة الآلام الكبيرة. ويتكرر التناظر ويتكوّر، بين «البيت» الذى يأوى إليه فى السويس المتغيرة، وبين ما كان بيتا له فى حىّ الدقى. وإذا كان فى آخر زياراته يعانى احتضار الأم، فإن اليوم كان قد بدأ والفوطة المبللة تحيط رقبته (= كأنها المشنقة؟) والجريدة المفرودة على المنضدة (وكأنها إحدى الجرائد الملوثة بالدماء تغطى جثة رجل؟) وهو يقول دون أن يتكلم:

«كنت أظن أن صمت الجسد علامة الصحة. ليس بى الآن مرض أو مرارة، ليس عندى لا تمرد أو اعتراض. لا الرأس مثقل ولا الأحشاء منقبضة. ألا يمكن أن يكون صمت الجسد هذا من علامات الموت؟» (ص٨).

لذلك يذهب إلى المرآة «ويتأكد من وجود ملامحه» كما لو أنه تو فى رواية فتحى غانم لسبب معاكس، فهو أقرب إلى والد تو دون قتل، ولكنه مثل تو الذى راح يتفحص بطاقته الشخصية ويردد اسمه الثلاثى كما لو أن هذا الاسم موضع شك أو أنه مهدد بالزوال:«أنا صاحب هذه العيون واسمى الثلاثى عبدالخالق حسنى المسيرى» (ص٩).

لا يحاول التأكد من الاسم إلا صاحب الصوت الذى يصرخ وحيداً حتى يسمع صدى الصوت ليأتنس بذاته ويعى فى الصمت المحيط أنه ما زال حيّاً. وكان هو دون غيره الذى كتب إلى جوار النافذة التى يرى منها الحياة والأحياء: «إنما الناس سطور كتبت لكن بماء» (ص١١).

وهو فى خطوته الأولى من يقظة الصباح إلى زيارة القاهرة يرى الجبل من النافذتين كأنه يراه للمرة الأولى جامداً صامداً:

«لونه داكن، ما زال الليل يسكن فيه. لابد من عيون حيّة يقظة لكى تقتحمه وترى تضاريس الصخر والزمان فيه» (ص٧).

ومن ثم، فهو لا يملك هذه العيون التى طالبته منى المصرى ذات صباح آخر بفتحها لأنها «تستطيع أن تحتضن الناس والأشياء» (ص٩). ولم يرد اسم منى فى هذا المقطع، وإنما راح يؤكد لنفسه أنه ذاهب إلى القاهرة دون استدعاء لتحقيق أو اعتقال (ص١١) فهاجس المطاردة الذى جعل صاحبنا فى (تلك الرائحة) يشعر بأن أحداً يتابعه هو الذى «يبعثر» الزمن فى الرحلة الدائرية لليوم الواحد. ومن ثم تبدو كلمات منى دون وجهها كإحدى قطرات الزمن المبعثر التى تبلل روحه التى جفت. وتبدو القاهرة التى يزمع الاتجاه إليها وكأنها «جملة ناقصة» دون اتساق أو معنى «وحشى يسدّ الحلق» (ص١٣). التغير الذى طرأ على القاهرة والسويس هو الذى يفصل الزمان عن الزمان، ويعزل الإنسان عن المكان. هذه العزلة هى التى تدير حركة «التغير» فى الزمان والمكان من خلال الدائرة التى يخلقها الذهاب والإياب فى أربع وعشرين ساعة، ينبثق من مركزها السردى خطوط متوازية وأخرى دائرية تضيق فتضيق حتى تنبلج أمامنا شبكة من الزحام الذى يحاصر الصوت الواحد الوحيد فيما يشبه الزنزانةالمحكمة الإغلاق. وهى الدلالة الشعرية المكثفة فى مفارقة : الحرية.

يحرص علاء الديب على تسمية مربعات الشبكة ومثلثاتها ومستطيلاتها داخل الدائرة، وتحديد انحناءاتها وزواياها وعلاقاتها بغيرها، تجاوراً أو بعداً، طالما بقيت

خيوطها متصلة بعضها ببعض من ناحية وبالمركز من ناحية أخرى. ليس من خيط أو خط مواز لمحيط الدائرة سوى منى المصرى التى قالت دون أن تتكلم مرتين قبل أن تسفر عن «وجهها» وتتكلم. «كلام» منى و«كلام» عبد الخالق يصدران عن صوت واحد مشروخ، وليسا صوتاً وصدى، حتى لصمتهما صوت مشروخ. كأنها رحلة واحدة، هجرة إلى السويس والأخرى إلى كندا، وحدة كالشرنقة التى قد تمزقها فراشة ذات يوم، والوحدة الأخرى خارج الجاذبية الأرضية، وكلاهما يتنازع الوجود، أو التوحّد.

غير أن أحمد صالح هو الاسم الأول بين أسماء الرفاق القدامى، يهجس به عبد الخالق فى بداية الرحلة، هو الآن صاحب ورشة صياغة فى الأزهر، فى نفسه «صفاء غريب». هو الذى توسط لعبد الخالق أن يعمل فى السويس، ومن حقه أن يسمى نفسه «صانع المعجزات». وهو آخر من رآه عبد الخالق فى زيارة القاهرة: «كانت عيون أحمد مأخوذة وقد سكن على وجهه خوف غامض» (ص١٤٩)، «كان فى وجهه شيء داكن» (ص١٥٠) وكان شيء ما «يقف على أكتاف أحمد صالح ويحوم حول وجهه» (ص١٥١) كما لو أنه «يقاوم لكى يدفع عن نفسه الخيالات الثقيلة» (ص١٥٣). وهى ذاتها القيمة التى رانت على فتحى نور الدين الذى لا علاقة له بالصحافة أو الثقافة، وقد دخل المعتقل مجانا، وحين خرج استقر فى وظيفة صغيرة. غير أن زوجه فريال التى تستحق مثله لقب «المعجزة» لم تفلح فى شيء واحد:

«أن تطرد تلك السحابة الداكنة السوداء فوق رأس فتحى فيغرق فى نوبات من الصمت والكآبة فيبدو وكأنه سقط فى جب أو عاد إلى المعتقل (...) كان فتحى فى تلك الساعات يبدو كفلاح عجوز يبحث عن إبرة فى كوم من التبن أو الهشيم» (ص١٥٥).

ولفتحى نور الدين بالذات لابد لعبد الخالق أن يبحث عن الحشيش الجيد فى السويس قبل سفره إلى القاهرة.

ولكن هذين الاسمين ـ أحمد وفتحى ـ اللذين يملآن مساحة من التماثل بين خيطيهما ونسيج الدائرة (عبد الخالق) لا يصوغان الخروج إلا من زاوية الإحباط الذى يشارف اليأس ويبرر العزلة. أما الخروج نفسه، فتستكمله الدلالة المعلنة فى مصطفى الكردى، وهو أول من يلتقيه عبد الخالق فى طريقه إلى القاهرة ويركب معه التاكسى «زميله المعار للعمل فى السعودية منذ ثلاث سنوات» (ص٢٩) يحمل فى يده «حقيبة بنية جلدية كبيرة كأنها خزانة متنقلة» و«سوف ينشر مجموعة قصص على حسابه» (ص٣٠). وإذا استثنينا منجزات المال الوفير، فإننا لا نستطيع استثناء اللغة الأوفر حظاً:

«إننا لم نعرف بعد كيف نستفيد من علاقتنا مع أمريكا والغرب. الموانى مثلا ما زالت متأخرة جداً. شيء لا يقارن بموانى السعودية والخليج» (ص٣١).

وهو الصوت الذى لن نسمعه من «الأخ المسلم». قد نسمع نصحه بالاستقرار والكف عن اللف والدوران، ولكن الكردى، الشيوعى السابق، هو الذى ينصح: «سافر أو اتحرك شوية، حرام عليك، العمر بيضيع» (ص٣٢). أما السائق النوبى فلم يتكلم «كان شاهداً»(ص٣٣). منى المصرى التى لم تكن قد أسفرت عن «وجهها» كانت قد افتتحت الوعى الموازى: «أنت يا حبيبى مركز الكون والوجود» (ص١٧). ولكن منى محيط داخلى للدائرة، تتصل هى الأخرى بكل الخطوط والخيوط، ولكنها توازى الدائرة أولاً وأخيراً. لذلك يستمر «الخروج» فى الرفاق القدامى. كامل رستم يخطب ويتلذذ بصوته العالى، سواء عن النكاح أو عن الكفاح، وناشد الصحفى يتلذذ بصوته الرفيع الطفولى. وكانت «رائحة» الكلام تثير القرف. إنهم ينهشون أنفسهم وغيرهم دون رحمة. هذه الملامح لوجوه تكونت بالخروج فلم تكن تلك «الصامدة» فى المعتقل ولا تلك التى غنمت

المناصب بعده. غير أنها في جميع الأحوال تحاصر الدائرة من داخلها بخيوط أو خطوط من المركز إلى المحيط. أما الخطوط التى تتقاطع معها، فأولها تلك المقاطع العشر عن المعتقل. ومرة أخرى يحرص الكاتب على الأسماء: «أنا الضابط فتحى فرج (...) اخلع ثيابك كلها» (ص١٩). وكان الضابط السمين الأبيض هو الذى أمر: «ابتلع هذا التراب، حتى لا أسمع صوتك» (ص٢٩). كانت عشية الاعتقالات حافلة بالأخبار والاجتماعات، وفى اجتماع المسؤول به وبرفاقه كان الأمر هو «البقاء فى البيت» (ص٤٢)، ولكن المشهد الذى انطبع فى عيونه للمكان فقد كان منظر «البيت القديم والكنيسة والنخيل» (ص٤٢). كان ضابط المباحث قد ادعى فى اجتماعه به أن الاجتماع غير رسمى وأنه يمد له يده، وحين رفض المسيرى اليد الممدودة قال له الضابط: «الحمقى يضيعون فرص العمر» (ص٤٨)، ومع ذلك قال له أحد الزملاء: «أنت مخبر». كان فتحى نور الدين الذى لا يعرف لماذا هو فى المعتقل برغم أنه يحب جمال عبد الناصر قد سأل المسيرى عن السبب، فكان الجواب أنهم «يريدون أن يكسروا شيئاً فى داخلنا» (ص٥٣). ومع ذلك قال له أحد الزملاء: «أنت مخبر» (ص٦٩). وكان أبوه أول من اكتشف الأوراق السرية فزجره دون تراجع، فلم يكن أبا مرشحا للقتل. إنه مقتول سلفا قبل أن يحتاج الأب الراقد فى الأوراق إلى القتل. ومع ذلك قال له أحد الزملاء: «أنت مخبر». وكانوا قد قالوا فى الاجتماع القديم: «لا نريد الدخول فى كلام مثقفين» (ص٩٢) وهو الشاعر. ولكنهم فى السجن كانوا من «المتكلمين» فقط، ومع ذلك كانت اختلافاتهم مدعاة للموت، لأنها اختلافات «فى» الكلام ومن حوله، و«هناك صاحبه دائماً شعور بأنه يعيش فى جب» (ص١٢٦). هكذا كانت «الأسئلة تصارع الإجابات» (ص١٣٢).

كانت هذه الدائرة الداخلية الأولى من الأسئلة التى تصارع الإجابات، وقد اشتبكت فى «عقد» متتالية من الأسئلة الجديدة والإجابات الغائبة التى تراوحت بين رفاق الأمس ضيقاً واتساعاً بين الأقرباء إلى القلب والأبعد عن العقل والروح، بين المتعاركين على المقاهى والمندمجين فى دورة رأس المال، والجميع تلفهم الغيبوبة الكامنة تحت الجلد، تحت الألفاظ، وما وراء نحت التراكيب.

وكانت هناك دائرة ثانية أصغر بالضرورة، فهى أقرب إلى المركز السردى للمونولوج وأعقد تشابكا مع الخيوط أو الخطوط المستقيمة من المركز إلى المحيط. إنها دائرة العائلة التى تبدأ من البيت الذى بناه الأب. وكان يطمح فى الحصول على مكافأة عن نهاية الخدمة يبنى بها الطابق الثانى. ولكن الطابق لم يكتمل أبداً. واكتفى الأب فى أيامه الأخيرة بسجادة الصلاة بين الأعمدة الخرسانية حتى مات. أما الأم التى كانت «سمينة وبيضاء»، فقد تدهور بها الحال إلى لحظات الاحتضار الطويلة. وكان لابد من سؤال الشعر: «أيهما جاء أولاً: الليل أم النهار؟» (ص٨١). إنه السؤال المستحيل، لا لأنه بلا جواب، وإنما لأن الحياة تبرر الموت والموت يبررها فى دائرة مغلقة، هى دائرته بالذات حيث يسقط ظله أمامه» (ص٨٢) و«تتعثر الأحلام فى الأحجار» فهو فى «رحلة مكررة من الكشف المحبط والتحقق المستحيل» (ص٨٣). حتى حين جاءه صديقه الرسام حمدى عبد المجيد بوعد بهيج، انطفأ الأمل من قبل أن يولد: « هناك مسافة لا تعبر بين الحلم والتحقق» (ص٩٨) وهو «مغرم بالسؤال الذى لا جواب له» (ص١٠١). ينبثق الشعر دون أوزان فى غمرة الصعود المونولوجى إلى القمة وفى خضم الهبوط إلى القاع. فى الناحية الشرقية من بيتهم سكنت عائلة أم رضا «فى عشة مصنوعة من الصفيح والطين مقامة تحت شجرة ليمون كبيرة» (ص١٠٣). ومن المفترض أن رائحة الليمون زكية، حتى أنه أحضر للأم زجاجة كولونيا من رائحة الليمون. ولكنه فى هذه الزيارة اكتشف ذبول شجرة الليمون. وليس من الغريب أن تكون قدرية زوجة

الأخ «سمينة بيضاء» كما كانت الأم في شبابها حتى تتجسد المفارقة بين الأم الممددة على فراش المرض الأخير وما كانت عليه ذات يوم لم يعد من الممكن استعادته. في هذه اللحظة انتقل إليه «تيار بارد من الاستسلام» (ص١١٤). أما الأخ المسلم العائد من بلاد النفط فقد:

«تكوّر وأغلق أبواب روحه. كان سعيد أحد الفدائيين في السويس. وكان الأب متطيراً، كما كان شأنه مع أوراق عبد الخالق. ولكنهم حين دقوا الباب ذات فجر أخذ الأب ابنه في حضنه. وها هو ذا الابن الذى كان يسأل أخاه الذى كان أيضاً «ألم تهدأ بعد؟»(ص١١٩).

ويتمدد السؤال فيتخذ الصيغة ذاتها في (تلك الرائحة): «لم لا تستقر، لم لا تتزوج قبل فوات الأوان؟» (ص١٢٠). ولكن أحداً لا يستطيع أن يشاركه «فساده الخاص الكامن في النخاع» (ص١٢١) وهو الخوف الذى ينمو بصحبته دون أن يجد صيغة جواب مقنع. وهو الخوف المبتلى به الجميع حتى حين يسأل أحدهم الآخر: مم تخاف. ربما كان طارق، ابن الأخ الشرعي، هو أيضا ابن عبد الخالق. وإذا كان «تو» هو الرماد الذى تخلف عن نيران الأب دون أن يكرر أسطورة العنقاء، فإن طارق هو النيران التى اندلعت من الرماد، رماد الأب والعم. كان الأخ المسلم لا يزال يسأل أخاه :

«ألا تريد أن تجد لك زوجة قبل أن تخرج على المعاش» (ص١٢٧).

بينما كان طارق صاحب وجه مختلف:

«مع طارق راوده الإحساس كثيراً بأن الدائرة قد أغلقت. طارق يصعد الجبل، وهو يهبطه، لكنهما يحرثان في أرض واحدة» (ص١٣١).

كان طارق هو السؤال. حينئذ خرج من البيت «هاربا إلى لا مكان»، وبحث عن شجرة الليمون فلم ير سوى أطرافها المخنوقة بين العمارات. لم يعد يشم أريج زهرة الليمون. ويتكرر اللفظ والدلالة حتى الخاتمة: «تبدأ الرحلة وتنتهى عند شجرة الليمون» (ص١٤٠) وامتلأت أنفه برائحة التراب، كانت رائحة النهاية. نهاية الأب والأم والأخوين، وبداية الحفيد.

وتلك كانت الدائرة الثانية. أما الدائرة الموازية للمحيط، والمتصلة بكل الخطوط والخيوط، فهى منى المصرى. وهى المرأة الوحيدة التى لا تخلو من جسد الأنثى، ولكنها تتكامل حتى لتصبح أحد رموز الجيل، على النقيض مما كانت عليه أجساد الإناث من دلالة في (تلك الرائحة). منى ابنة الجيل، كما هو عبد الخالق المسيرى تماماً. وقد اختار لها إشكالية نموذجية، فهى ليست «المثقفة» فحسب، وإنما المسيحية أيضاً. ولعله من طرف خفى أراد أن يعكس الإحالة إلى الواقع حتى لا تتحول الإشكالية الفنية إلى «مشكلة واقعية» كانت تحتاج إلى سياق مختلف ومعالجة مغايرة.. فلم يكن غريباً على المجتمع الثقافي أو غير الثقافي أن يتزوج المسلم من مسيحية أو أن تنشأ بينهما قصة حب. أما الظاهرة التى كانت شائعة في المحيط الاجتماعى العام وتحولت إلى مساءلة مركبة فقد كانت إقدام المثقف المسيحى على الارتباط بالمرأة المسلمة وما يستدعيه ذلك من تغيير رسمى لعقيدته الدينية وما يترتب على ذلك من أعباء نفسية واجتماعية يمتد أثرها إلى غيره. لم يكن عبد الخالق المسيرى مسيحيا في الرواية، ومن ثم تجنب الروائى الخوض في «المشكلة ـ الظاهرة» والتفت بكامل أدواته إلى الإشكالية الفنية التى انفردت فيها منى المصرى بكونها المرأة المثقفة والمسيحية والوحيدة في حياة صاحبنا الوحيد بدوره.

وإذا كنا قد تعرفنا على منى بغير اسمها مرتين، فقد كان ذلك لأنه يقرأ نفسه واسمه فيها. ولكنه في المرة الثالثة أبان واستكان. في الإبانة تقترن منى بالخروج

من المعتقل، وأنه «في شوارع القاهرة» (ص٣٣) عثر عليها وعثرت عليه، وأنها مني المصرى، مني فقط «وكم ردد اسمها في الليل لكي يغسل به أحزان روحه» (ص٣٣)، وفي المرة الثانية يرد ذكر مني في سياق هجرة أخيها إلى كندا، وهو الآن يتحدث مع الأب والأم فسوف يترك لهما شقته: «وأنا الآن صرت لك» (ص٣٥). وفي المرة الرابعة، ونحن لم نكد ننهي ثلث الرواية تصبح مني المصرى «زوجته السابقة» (ص٤٧). وكأن الكاتب قد أراد في فعل الكتابة أن يلغي سلفاً أية «حكاية» من أدوات الاستطراد والتراكم غير المفضي إلى فعل العزلة، إن كانت العزلة فعلاً. ليست هنا حكاية ذات امتداد، وليست هناك شمعة في ظلام الوحدة، إذ سرعان ما انطفأت. تغدو مني في بقية الرواية، وكأنها أخرى:

«في الشقة التي عاش فيها مع مني كان هناك توتر مخزون وقلق دائم (...) لم تكن تطيق أن يزورهم أحد (...) السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت» (ص٥٩).

هكذا تؤول الصورة بمتناقضاتها إلى جوهر الشعر، مني أو السندباد عاصفة بل إعصار، يتحدى الرياح والأمواج والظلمات بمفرده، أي بمزيد من الوحدة التي تفرض على المسيرى سجنا جديداً غير مرئي القضبان، لذلك كان هناك توتر مخزون وقلق دائم. وحدة مني الداخلية العميقة اختيار، أما وحدة المسيرى فهي اضطرار، وبين الاختيار والاضطرار أجادت الوحدة صنع شرنقتها. لذلك كانت الأيام العشرة الأولى بعد الزواج أيام «لها سلطان خاص على القلب والروح» (ص٧١) حتى أن «اكتشاف أى اختلاف جديد يعني فرصة جديدة للقاء» (ص٧٢). وهذا هو أكبر المساحات التي أتاحها النثر للشعر في تركيب العلاقة بين مني والمسيرى. تقتطع الشعرية ذاتها من قلب السرد المتواتر:

«رأى منضدة بعيدة تطل على الجرف المنحدر. أمامها الأحجار الكبيرة المقطوعة من الجبل. ملقاة بلا نظام. كان هناك شيء حقيقي قويّ الوقع في ذلك الفراغ البدائي المنظم الذى تطل عليه المنضدة. فجلس يواجهه وقد أعطى ظهره لدمدمات الناس في المكان» (ص٧٥).

يتكامل النحت من صخر الكلمات الوافدة لا محالة: «ليس أمامنا سوى أن نكون عمليين» (ص٧٩). قالت مني واستكملت بصوتها الذى لم يعد يسمعه كأنه ليس صوتها: «كلنا نغوص. نغرق» (ص٨٠). ها نحن قد عدنا إلى غرق (تلك الرائحة) ولكن في سياق بل في سباق الموت الممكن والحلم المستحيل. كان الغرق المادى المحسوس في (تلك الرائحة) رمزاً، أما الغرق المعنوى المجرد في (زهر الليمون) فهو جسد الواقع وسلطته الخفية. وحين يردد المسيرى دون أن نسمع صوته: «الليل مصباحي، ولدت في الليل، وأرى نفسي - في الليل أموت» (ص٨١)، فإنه يستأنف الشعر دون قول الشعر طالما سقط في الليل و«كان ليلاً مطروداً، جافيا، جفت فيه المباهج والدموع» (ص٨١)، ولم تعد تفلح حتى مباهج مني وسط الليل الزاحف. وبعد أن كان «مركز الكون والوجود» في أول الرواية أضحى يستمع لصوت الجحافل الهادرة في ظلمة صوتها: «يمكن أن تبقى هنا في الشقة إلى أن تدبر لك مكانا» (ص١٠٠). هذا النثر الخشن ليس سرداً لحكاية مهاجرة إلى كندا، وإنما هو الجواب المؤجل عن السؤال المبكر، حين كان التواتر ينطق الشعر:

«تساقطت كل الأزهار بلا ثمرة. الجسد العارى لا تستره في الشتاء الخرق. مدّ يده تحت الغطاء يلامسها بعد الفراغ من الحب فوجدها باردة تبكي قالت: نصفي معك، النصف الآخر لا أدرى أين ذهب» (ص١١٥).

أما الآن فقد اكتمل النصفان بهجرة الزمان والمكان. لم تعد مني إلا حين تنبثق القرية النوبية في

الوعى الكامن، أو حين تتسلل من إحدى السهرات إلى الشرفة، يحدق فى عينيها قائلا: «نحن بلا مستقبل» (ص١٣٧) و«مرت به لحظات حسب أن لها صفة الدوام» (ص١٤٦).

لم تكن منى المصرى شخصية روائية مستقلة ذات سيادة، يمكن إدانتها أو الانحياز لها أو اتخاذ موقف الحياد منها. ولم تكن فكرة جسّدها الكاتب فى امرأة ليقول من خلالها ما يريد. وإنما جاءت ملمحاً فى وجهه كالوعى المكبوت الذى يفصح عنه النّص بلسان آخر إذا افترضنا ـ أو اقترحنا ـ أن عبد الخالق المسيرى جيل وليس فرداً، جيل العزلة من الداخل بعد الخروج بوصفه رد فعل مستقيم على الاتحاد فى الجماعة قبل الدخول. وهذا هو الثمن المدفوع للقمع والهزيمة فى سفر التكوين، الثمن المستحق السداد إلى نهاية العمر. والكاتب لم يختر نمطا أو فرداً من «الجيل» بل صنعه صنعا فى الكتابة. أى أن المسيرى فى (زهر الليمون) لا يمثل ولا يعبر عن، بل هو خلاصة الروح بعد حذف التفاصيل: الوجه الحقيقى فى الزحام الزائف. هكذا يعود إلى السويس بعد يوم طوله ربع قرن ليغلق المونولوج الدرامى أبواب الفانتازيا «وقد وضع يديه تحت رأسه، وعيناه مفتوحتان تحدقان فى السقف». (ص١٥٦). ولكن طارق هو السؤال المعلّق، حتى إذا كانت شجرة الليمون قد جفت، فإن صيغة البحث عن أفق، وقد اتخذت من المونولوج المغلق الدائرة، تبقى الأرق الذى يكوى جيلا جديدا من مطاردة الرؤى وسط الظلام.

- ٦ -

«لم تكن زوجتى قد ولدت بعد، لكننى شعرت على نحو ما أن هذا الطفل الراقد على يسارى (...) هو طفلى».

بهذه البداية لرواية (رائحة البرتقال) يأخذك محمود الوردانى فى رحلة من الحلم إلى الكابوس. وهذا هو المحرك الأول للبنية الروائية التى نسجها الكاتب من ضفيرة شعرية التبست خيوطها فى المخيلة بين الحدس والمرئى والمحسوس.

وتنطلق الأحداث من هذا الطفل الذى تأنث فى إحدى مراحل الإبانة، وتنتهى بموت الطفلة قبل أن تولد فى خاتمة مراحل الرمز. وبين البداية والنهاية فى رحلة المطاردة نبحر فى الزمن السائل دون الزمن المحدود المتماسك، ونكتشف طول الوقت أنها رحلة فى المكان الواحد متعدد التجليات. ليس الارتحال إذن بالحركة إلى الأمام أو إلى الخلف، وإنما بالحفر فى العمق والارتفاع والاتساع، فهى حركة «بناء».

لسنا بالتالى أمام تاريخ روائى، ولكننا فى «مكان» له تاريخ. وطالما أن الطفلة قد ماتت من قبل أن تولد؛ فلا تعاقب للحظات، وإنما هو المكان الذى يصلح سجنا فى النهار وقبراً فى الليل، والمطاردة ليست رحلة من مكان إلى آخر، وإنما تتم داخل السجن ـ القبر وليس من الخارج إليه.

هذه بنية جمالية ـ دلالية فى وقت واحد تتمثل مستوى الحلم ـ الكابوس ومستوى المخيلة والالتباس على النحو الذى سبق أن عرفناه فى (الغرف الأخرى) لجبرا إبراهيم جبرا وفى (شطح المدينة) لجمال الغيطانى. فى كلتيهما يستحيل الزمان مكانا خالصا والأحداث أو الشخصيات التباسا خالصاً بين الحلم والكابوس.

ولكن محمود الوردانى يختلف مساره عنهما من زاويتين: الأولى أنه استدرج المخيلة من نقطة البداية، وهى الطفلة التى لم تولد بعد ولكنها تحيا طيلة الرواية حتى تموت فى آخرها. ولا يموت إلا من كان حيًا، فالقارىء لا «يستيقظ» من نوم، ولم يدخله الكاتب أصلاً فى رحاب الأسطورة. والزاوية الثانية أنه قام بأنواع عدة من التضمين السردى والشعرى تداخلت فيها وقائع الذاكرة وتفاصيل المخيلة فى جدل مضمر بين الزمان المحتجب والمكان السافر.

ولأنه لا شخصية روائية بلا زمان خارجي، فإن الكاتب ينحت «شخصياته» من زمانها الداخلي. وهو ليس شيئاً آخر غير المكان المعلن بخصائصه المميزة من أصوات وروائح وأشكال وألوان. وهي شخصيات تتراءى وتتماهى مع غيرها من دلالات المكان الذى هو ليس شيئا آخر غير السجن ـ القبر. وهو «مكان» بلا ملامح كما يتراءى لنا من الصفات العامة المشتركة، كالأسوار العالية والدهاليز والممرات أو الأنفاق المظلمة والروائح الزكية أو النتنة والألوان الزاهية أو الزاعقة. ومن ثم فالشخصيات المنحوتة من هذا المكان متعدد التجليات لها أسماء وليست لها أسماء تظهر وكأنها هي وتختفي كأنها ليست هي. علامتها رائحة أو صوت أو لون العيون أو الرسم المطرز على الثياب. وما ندعوه أحداثا هو كذلك، يقترن بحركة المطاردة المباشرة نحو السجن ـ القبر عبر الدمدمات الغامضة وأصوات الرصاص والسياط والروائح الملتاثة المجنونة والأشجار الحجرية ومصانع الأسمنت.

الراوى بضمير المتكلم لا اسم له ولا ملامح توجز شكله ومحتواه، وإنما هو يرتبط بالطفلة ارتباطا متعدد الأطراف بالروح والجسد، البداية والنهاية. ويرتبط برائحة البرتقال ـ الحبيبة، الزوجة، عزة أو دون اسم ـ حتى تختفي الرائحة أو تصيبه البرودة وهو على أبواب النشوة. ويرتبط أيضا بذلك العجوز الذى يترقبه وامرأتيه اللتين لا تفارقانه على نحو من الأنحاء حتى يتمكن من قتل العجوز. ولكن البرودة تقتل البنت. وهذا هو محور المأساة فى هذه القصيدة الروائية الحزينة. لحظة الذروة هى ذاتها لحظة الانكسار. والراوى هو الومضة الدائخة بين دوار النشوة ودوار الهزيمة. ومضة جيل أعياه التعب حتى الموت.

وهو لا يموت ولا تموت عزة ولا تموت الطفلة التى لم تولد بعد طالما بقيت رائحة البرتقال على نحو ما، وكذلك رائحة الشهداء. ولكن محمود الوردانى يجسد الموت الرابض فى الحياة المنسوجة من خيوط السجن ـ القبر حيث بصمات الجروح البنية على ظهر عزة والجروح الوردية فى جسم الطفلة. وإذا كانت عزة هى الجسد الذى يحتويه برائحة البرتقال والكحل الثقيل والفم المنفرج عن سنتين بارزتين، فالطفلة هى الروح المطرز بعبّاد الشمس والطيور الزرقاء الفاردة أجنحتها. ويبدو الثلاثة فى لحظات نادرة كأقانيم لجوهر واحد، لا حياة لأىٍّ منهم دون الآخر، فهم شخصية واحدة مكبوتة فى إهاب ثلاثة أنساق: الوطن والإنسان والحرية.

تتخلق هذه الدلالة فى أسلوبين للسرد المتواتر، أولهما عرفناه فى رواية صنع الله إبراهيم الأولى (تلك الرائحة) حين زاوج بين الماضى القريب والحاضر الراهن، واختص الذاكرة بحرف خاص بين أقواس. ولكن الوردانى لم يقم فى روايته بالمزاوجة باستحضار الذاكرة، وإنما ليقيم الجدل بين السرد والشعرية وليسقط نقطة ضوء من الزمان على المكان ويستبين الرمز. أما الأسلوب الثانى فقد عرفناه عن كافكا حين ألغى المسافة بين التشبيه والمشبّه به فأصبح المسخ مسخاً والحشرة حشرة. غير أن صاحب (رائحة البرتقال)، وهو يتابع العجوز والقردة التى تدميهم سياطه، لم يكتف بإلغاء مسافة التشبيه بل تجاوزها إلى صميم العلاقة بين السوط والدم. وهى العلاقة الخفية بين العجوز والقردة، وأيضاً بين الفندق الفاخر ومن تضمهم قاعة المؤتمر من أشكال وألوان وبشر.

وقد أسهمت المقطوعات الشعرية والورقة السحرية فى شحن السياق السردى بالتوتر المصحوب بالدلالات، ولكن الكاتب كان يشك أحيانا فى ذكاء المتلقى فيقتحم السرد ـ وليس التضمين ـ بما يخرج على مستواه الشعرى من وقائع وجزئيات وتفاصيل لها مكانها بين أقواس الذاكرة أو فى حروفها المتميزة أو إخراجها الخاص. أما الدمج بين الزمان الخارجي والمكان الداخلى فى سياق موحد، فقد جاء تكراراً لمستوى فى التخييل

على حساب مستوى آخر. وكأن الضفيرة اللغوية قد أمست عدة ضفائر مرتبكة الإيقاع تنحو بالغموض الطبيعي نحواً مغايراً لوظيفته الأصلية فى تبادل السرد والرؤية الشعرية لمواقع الضوء والظل أو الصوت والصدى.

هذا على الرغم من أن محمود الوردانى قد أنجز فى هذه الرواية تقدما واضحاً فى اللغة الروائية قياساً إلى أعماله السابقة سواء بهذه الطاقة الشعرية فى شحن المفردات الطازجة بدلالات تعمق الاتصال بين الصوت وصاحبه، أو بهذه التركيبات المتنوعة بين موقف وآخر، وبين تجلٍّ للمكان وتجلٍّ مختلف. وقد أكسبته هذه اللغة الحية المتدفقة حينا والساكنة المحايدة أحيانا قدرة على التقاط الخصوصيات الكامنة فى الشخصيات والأحداث والمواقف. ولكنه حين كان يستخدم هذه اللغة بنجاح فى مستوى الرؤية الشعرية ـ كما هو الحال فى الفندق الفاخر ودهاليزه المعتمة ـ لم يستطع إحراز النجاح نفسه فى استحضار الذاكرة. فى السوق أو فى المسلخ أو فى المقابر كان يبصر التباين فى قلب المنسجم والأسود فى قلب الأبيض والرمادى فى مهرجان الألوان. أما فى العمل السياسى بزمانه الخارجى فلم يكن يرى سوى الأبيض والأسود دون تداخل أو تعقيد، وإنما فى تبسيط يختزل الإنسان والعالم إلى بلاغة المعادلات الرياضية. هنا القوة المطلقة أو الضعف المطلق، مما يتناقض مع رؤيته الأخرى لتجاور وتحاور المتناقضات فى الخندق الواحد والفرد الواحد.

غير أن (رائحة البرتقال) اجتازت امتحانا عسيراً فى التوفيق بين التخييل والوعى دون السقوط فى غواية التجريد أو التجسيم. ذلك أن الكاتب الذى احتفل بالمكان احتفالاً فائقاً قد أكسب العلاقة بين الروح والجسد أو بين الحرية والوطن حرارة إنسانية جعلت من الممكن أن يقتل العجوز حقا، وأن تموت الطفلة أيضاً. وهذا هو العمق العميق للمأساة، وجهها الآخر أن بقاء الوطن مهما اختفى مرات ومرات، وبقاء الإنسان مهما انهزم مرات ومرات، سوف يبعث الحرية من جديد، طالما بقيت رائحة البرتقال هنا أو هناك تشير إلى وجود «عزة» على نحو ما، وطالما بقى الراوى، فلسوف تولد الطفلة وفوق سريرها مفتاح الحياة وعلى ثيابها الطيور الزرقاء تفرد أجنحتها.

لقد بنى محمود الوردانى (رائحة البرتقال) على هيئة سجن من الأسوار العالية والمطاردة الدموية. وفى هذا البناء قدم لنا «القمع» الخارجى والموت الداخلى لأسطورة شعرية هامسة، أو قل هى الفانتازيا التى تفتح الأزمنة على بعضها كأننا فى الزمان المطلق، وتفتح الأمكنة كأننا فى المكان المطلق. وحده الإنسان ـ الراوية «المثقف اليسارى ابن السبعينيات الذى استأنف الحكم فى قضية الخروج» ـ هو الذى يفضح الزمان ويكشف المكان. والمسيرى فى (زهر الليمون) لا يرى أحداً يتبعه، وهى اللغة الأخرى التى لا تنفى المطاردة، بل تؤكدها بالنفى البصرى أو السمعى، فهى تبدأ من الداخل غير المرئى غير المسموع. وسرعان ما يتلبسه الشعور الذى عرفناه فى (تلك الرائحة): «أحسست أن هناك من هو ورائى» (ص٩).

و (رائحة البرتقال) ليست نفيا للرائحة النتنة فى رواية صنع الله، وإنما هى المقابل الروائى بعد أكثر من ربع قرن من «كتابة» الرواية الأولى. وإذا كان الزمان الخارجى قد انعكس احتجابا عن الرؤية فى (حكاية تو) وتكثف مليئا فى (زهر الليمون)، فقد تحدد فى السبعينيات التى أطلت وجوهها داخل فانتازيا (رائحة البرتقال). إذا كان علاء الديب لم يضطر إلى قتل الأب والانسلاخ عن الأم، فإن الوردانى يخطو بنا خطوة أبعد، حين يصبح الراوية هو الأب الذى يحمل طفلاً «محاطاً بالكلاب». ها هو قد أصبح أخيراً أبا، ولن يسأله أحد لم لا تستقر وتتزوج. ولكنه «أب» من نوع خاص، ووليده أكثر تجريدا وتركيبا من طارق فى (زهر الليمون). ولكنه فى جميع الأحوال معارضة فنية لحكاية تو، لأن تو

وطارق على تناقضهما وتناقض الرؤية للابن أو الامتداد قد استحالا فى (رائحة البرتقال) أباً جديداً يحمل ابنا جديدا أو ابنة جديدة فى مهد الطفولة بلا ملامح والمطاردة تستهدفها أكثر مما تستهدف الأب. ليس هذا الطفل المهدد سوى الرؤيا الجنينية التى تبحث عن نفسها. وليست الفانتازيا الكابوسية إلا الظلام الشامل الذى يحيط بها ويطاردها من كل جانب. وكانت الرائحة ـ مرة أخرى ـ تندفع ملتاثة «والقوم جميعهم منشغلون بسلخ وتشفية الأجساد المعلقة أمامهم فى الضوء الباهر» (ص٢٧). هكذا تتقمص الرائحة مدلولها الأثير. أما المرأة التى كانت أنثى فى (تلك الرائحة) وكانت صوتا داخل الصوت فى (زهر الليمون) فهى هنا كالجنية المسحورة التى تظهر وتختفى حسب علاقة الأب بالطفل فى قدرته أو عجزه عن المقاومة. إنها الأم التى لم تلد بعد، وهو الأب الذى يحمل المولود بين ذراعيه، فكان لا بد من الاختفاء والظهور السحريين لمعالجة الإشكالية الفنية للرؤيا المحاصرة. ولا بد كذلك من ضفائر «التضمين» المختلف نوعياً عن التضمين الشعرى المباشر فى (تلك الرائحة)، فالأشعار أو التمائم والتعاويذ فى (رائحة البرتقال) ليست موظفة سياسيا، وإنما هى أداة «شمّ الرائحة» سواء أكانت رائحة الشى أم رائحة العرق من أثر المطاردة أم رائحة المكان أم رائحة الجسد، فى كمال سلطته. هنا أيضا دلالة الغرق المرتبطة دوماً بالرائحة، فما إن يزهو الجسد بنشوة السلطة حتى:

«حلّ محل رغبتى العارمة إحساس طاغ بفقدانى القدرة على مقاومة موجات البرودة التى لا أدرى من أين تهاجمنى. ولما بدأت قطرات المطر فى السقوط خارت قواى وأدركت أن الماء لن يلبث أن يغمرنى» (ص٤١).

ولكنه ليس العجز الذى يربط بين الجسد والكتابة، وإنما هو المقاومة بين مدّ وجزر للإفلات من الطوفان: «لا أريد أن أفقدها مرة أخرى، بل إننى لا أستطيع أن أحتمل فراقها» (ص٤٥). ليست هذه هى الولادة الأولى، فقد سبقها الإجهاض بعد سبعة شهور (لا يزال رقم سبعة يتخذ مكانه الدلالى فى سفر التكوين) والولادة الثانية بعد عامين كانت لطفل «مبتسر» لم يتمكن والده من رؤية عينيه. لذلك كان العمل فى التنظيم الصغير بمثابة «خط الدفاع الأخير، لو فقدته فسوف ينهار كل شىء» (ص٤٧).

يثبت الوردانى من خلال فعل الكتابة والبحث عن رؤية وسط الظلام أمرين متناقضين: لم تعد الستينيات جيلا زمنيا، وإنما أمست مناخا وروحاً ستظل مستمرة ما دام «البحث» لم يصل إلى شاطىء الأمان، ومن ثم فما تلاها من أجيال زمنية هو جزء لا يتجزأ منها. ومن ناحية أخرى فإن أدوات البحث أو صيغ السؤال سوف تتعدد بما لا يسمح بتكوين «مدرسة»؛ فكل خبرة جديدة تضيف من التفرد ما يتعذر معه الحصول على ملامح فكرية وجمالية شاملة. نقطة الانطلاق واحدة، ولكن الدروب متعددة كما لم يحدث فى أية «مدرسة» سابقة أو «جيل» سابق.

من هنا، فالوردانى يختلف فى تجميع مواد الفانتازيا وتشكيل مساحتها. ولعله من هذه الزاوية هو الوحيد الذى يكتب فى سفر الخروج بلغة الفانتازيا من السطر الأول إلى السطر الأخير، باستثناء الوجوه التى تفارق الوعى لترسيم الحدود بين رحلة البحث والسؤال الوليد. هكذا يكرر: «ابتعدت الأصوات» «وثمة رائحة خانقة»، والهبوط الدائم الذى يرادف الخوف. هذا الإحساس الذى يقترن دوماً بالخروج إلى «الحرية» المحاصرة، فيستدعى أطول المشاهد على الإطلاق ـ قياساً إلى الروايات السابقة ـ عما كان يدور فى المعتقل (ص ٥٦ـ ٥٨). وتتحول رائحة الشعر الأنثوى إلى ما يشبه التعويض المؤقت عن رائحة القنابل المسيلة للدم أو الدموع. ولأن الهبوط ليس وصفا بل بنية سردية يتراكم الوعى فى القاع حتى يفرج عنه «انفجار ما». هذا

الانفجار قد يكون ضياع الطفل وقد يكون العثور عليه، وقد يكون إحدى محطات المطاردة. ودلالة «البرد» ثمرة دانية القطاف، خاصة فى الهبوط إلى القاع. وإذا كان فتحى نور الدين فى (زهر الليمون) قد تساءل كيف يسجن عبد الناصر من يحبونه، مثله هو الرجل الذى لا يفهم فى السياسة، فقد استعاد السؤال قوامه فى (رائحة البرتقال): «اسمع يا حضرة الرائد.. أنا لا أظن أنك من المباحث، ما دمت تحب جمال عبد الناصر جداً» (ص٧٠). كانت عزة معه، ولكن الرائد سيسلمها إلى سجن آخر و«لحظتها شعرت بالبرد» (ص٧١). ويظل البرد بدلالته السارية المفعول جنبا إلى جنب مع الهبوط والروائح المتضادة والغرق. حتى إن الرائحة المشتركة بين الجميع على اختلاف مستويات المعنى تصبح مفردة مركزية الدلالة فى صفحة واحدة حيث تتكرر على هذا النحو: كان ثمة رائحة ـ الرائحة المجنونة ـ الرائحة الملتاثة ـ رائحة بول تجمع فى بحيرات صغيرة بالقرب من الأركان (ص٨٠). وكان قد افتتح الهبوط إلى الجبّ: «حاصرتنى الرائحة ودمعت عيناى» (ص٧٩). غير أن انفجاراً آخر سرعان ما يستدعى رائحة البرتقال بتنويعاتها:

«ثم انتبه كلانا: إنها رائحة البرتقال»، «أريج البرتقال ما يزال يتضوع بالرغم من الضجيج»، «هاجمتنى رائحة البرتقال وجعلت أبصّ حولى واحتضن البنت حتى جذبتنى العيون الوسيعة والجبهة المنورة هناك ثم الرقبة الخمرية الطويلة» (ص٨٤) ـ ثم ـ «هززت البنت وقلت لنفسى إن رائحة البرتقال أحلى وأبهج الروائح»، «عشورى عليك أنا الذى كنت قد فقدت الأمل تماماً يجعلنى أصيح وأزيّط بأن رائحة البرتقال أحلى الروائح»، و«أن جسمها الطائر داخل فستانها السابغ يبعث داخلى تلك اللهفة المختلطة بالخوف، وذلك الإحساس المقترن برائحة البرتقال» (ص٨٥).

وتظل هذه الفتنة برائحة البرتقال حتى تبدأ «الأشجار الحجرية» فى الظهور، وهى التى دعاها حجازى أشجار الأسمنت (ص٩١) «الممتدة فروعها دون أوراق» (ص٩٢). ويستمر البرّد ليصبح ثلجاً :

«تنحدر أنت وتنحدر هى وينحدر الآخرون وتتبدل ملامحهم وملامحك حتى أنك كثيراً ما تكتشف اختلاط الأسماء عليك» (ص٩٦).

لذلك، كان لا بد من سؤالها عن «اسمها» حتى يتأكد من أنها هى وليست غيرها. أى أن الوجه لم يعد هو هو. لا وجهه ولا وجوه الآخرين. ولكن هناك وجهاً بلا ملامح هو الذى سيعيد للوجوه ملامحها، لا يهم إذا كان طفلاً أو طفلة. وحين يقتل العجوز تعود الروائح المتضادة: رائحة الدم ورائحة المطر. ويتكرر الامتزاج والاختراق بين الرائحتين حتى يسلم نفسه للهواء والمطر، ويدعوها فردوس: «وفاء لذكرى أمى الراحلة» (ص١٠٥). سوف يعلمها هو الخائف: ألا تخاف، ولن يسمح لها بالموت. غير أن برودتها التى تضاعفت بين يديه أيقظت «الرائحة» التى كان يظن أنه تخلص منها. وتملكته أيضا «رائحتهم» التى يجيد تمييزها. غير أن رائحة فردوس «لا يخطئها مطلقا» (ص١٠٦). لا يخطىء الرائحة التى دفعته أخيراً للإقرار: «لا مجال بعد الآن للاستسلام لأى وهم» (ص١٠٨). غير أن الرائحة داهمته بالدوار بعد خمسة عشر عاماً كرائحة البرتقال التى هبّت فجأة، ثم غابت ثانية. كانت رائحة فردوس هى الأقوى تطلب مواراتها التراب. الطفلة التى ماتت من قبل أن تولد. ولكن الحلم بها، حتى بموتها، يشق الصخر فى بطن الجبل بحثا عن جواب، عن طفل جديد لا يموت، وعن وجوه بلا أقنعة، وعن كتابة تقوم بمعجزة القيامة من بين الأموات لوطن حياته فى الحرية.

حينذاك يكتمل سفر الخروج.

الرواية المصرية
بعد الستينيات

فاليريا كيربيتشنكو

اعترف الأدباء والنقاد المصريون جميعاً بالمكانة الخاصة لمرحلة الستينيات فى تاريخ الأدب المصرى المعاصر . ولم تنته بعد حتى الآن المناقشات حول « الحساسية الجديدة » بوصفها سمة مميزة لجيل الستينيات ، وهى المناقشة التى بدأتها مقدمة إدوار الخراط لكتابه « مختارات القصة القصيرة فى السبعينيات » (سنة ١٩٨٢) . وقد أدلى معظم الكتاب والنقاد بدلوهم فى هذا النقاش ، وعبروا عن آرائهم بصدد المسائل التى طرحها الخراط على بساط البحث . وينبغى أن يشار إلى أن مصطلح « الحساسية الجديدة » نفسه ومدى انطباقه على إنتاج الجيل الأدبى المعين قد أثار الاعتراض . وقد رفض البعض أصلاً أطروحة الخراط للقضية باعتبارها « غير تاريخية » اعتماداً على كون الجدة فى الحساسية من خواص كل نتاج فنى حقيقى وأصيل أياً كان العصر الذى أنتج فيه . ولكن الخراط قصد أمراً آخر هو أن التغير فى الحساسية ظهر مع فرق صغير فى الزمن فى أعمال العديد من الفنانين المصريين .

ويُفهم أن الخلاف الأساسى بين الخراط ومعظم أطراف المناقشة الآخرين ينحصر فى كون الخراط لا يقدّر - حق التقدير - دور العوامل التاريخية والاجتماعية وتأثيرها على العملية الأدبية . إذ يكتب : « إن ظهور ورسوخ حساسية جديدة فى الفن - مهما كانت له أصوله فى التراث الثقافى الأدبى والإيديولوجى ، ومهما كانت علاقته بالتغير الاجتماعى والوعى بهذا التغير - ليس مشروطا لا بهذا التراث ولا بهذا التغير ، ومن الممكن أن يكون طفرة فى المزاج الإبداعى لحقبة من الزمن ، وتطوراً داخلياً فى فلك عملية الإبداع الفنى نفسه ، بقوانينها الداخلية الخاصة » (٦ ، ص ٥) .

غير أن معظم المشاركين فى المناقشة يتمسكون برأى آخر ، ويرون صلة مباشرة بين بزوغ الحساسية الجديدة فى الأدب المصرى وتغير الوضع السياسى والإيديولوجى والثقافى والاقتصادى لا فى مصر وحدها وإنما أيضاً على النطاق العالمى العام . وترتبط التغيرات فى وعى أغلبية الأدباء لا بالجيل وإنما بالزمن وقد طرأت هذه التغيرات بالفعل، لابغتة أو على حين غرة ، وإنما تراكمت تدريجيا واكتشفت علاماتها الأولى منذ أواخر الأربعينيات فى أقاصيص إدوار الخراط نفسه ، وظهرت لدى بعض الكتاب فى الخمسينيات ، ولدى الأغلبية الساحقة منهم فى الستينيات ، وتجلت بوضوح خاص فى إبداع المؤلفين الشبان . إن جميع الأدباء المصريين الذين أسهموا فى النقاش حول هذا الموضوع متفقون على وجود فارق كبير بين الأدب قبل الستينيات وبعدها . وينظرون جميعاً إلى الستينيات باعتبارها مرحلة فاصلة . يقول إبراهيم أصلان الذى ينتمى هو نفسه إلى جيل الستينيات : « ما يجب على أن أقوله بخصوص الستينيات إنها كانت علامة فارقة ، وما كتب فى تلك الفترة (الستينيات) لم يكن ممكناً أن يكتب قبلها أو بعدها » (٢ ، ص ٢٣) . وتتناول مقالة ضافية بقلم صبرى حافظ قضية « الحساسية الجديدة » بصورة شمولية ، من حيث الجانبين النظرى والتطبيقى ، ترصد أسباب نشوئها وجوهرها (أنظر ٥) وهو يبين ضمناً أن تغير إدراك الكتاب للعالم الخارجى المحيط بهم قد استدعته التغيرات الجذرية لظروف الحياة الاجتماعية التى شملت كافة جوانب الوجود ، واستدعت التغير الحاد فى الوعى وإعادة النظر فى جميع قيم التوجه والتصور نفسه للواقع الراهن .

وعلى الرغم من طابع الاكتمال فى حجج صبرى حافظ ننوه أيضاً برأى مؤلف الدراسة المطولة عن الرواية الجديدة فى مصر حلمى بدير . وهو يؤكد أن أعوام الستينيات « عقد فريد بين عقود القرن العشرين على المستويين المحلى والعالمى ، فهو العصر الفاصل بين مرحلتين تاريخيتين على المستويين المحلى والعالمى . . . تغيرت فيه موازين القوى بين قوى العالم ، وتغيرت سياسات متعددة . . وتحركت فيه مكامن ثورات سياسية وفكرية فى أرجاء العالم جميعاً فى الشرق والغرب ، فى أمريكا اللاتينية وآسيا وأفريقيا . . وانحسر المد الاستعمارى العسكرى بشكله القديم لتبدأ دوائر للنفوذ فى الشرق والغرب تستقطب دول العالم لتشركها قسراً فى أغلب الأحوال فى دوائر فلكها الفكرى والاقتصادى والثقافى وبالتالى الحضارى . . . وهو ما لم يكن على هذه الصورة قبل الستينيات . . والدوائر السابقة كانت أكثر تعدداً . ونتيجة لهذا التغير المركزى فى أهواء العالم وتبعياته لم تعد « عقائده » تقلق أحداً » .

لم تذكر فى صيغة حلمى بدير جميع الأسباب وترك عدد كبير من أهم الحلقات الرابطة بين السبب المذكور وعاقبته ، ورغم ذلك يبدو رأيه صائباً تؤكده حقائق أدبية عديدة ، منها أن سلب الإيديولوجيا من الأدب المصرى من حيث فقدانه اليقين والاهتمام بالأفكار المعروفة و « الصيغ الجاهزة » تجلى بشكل محسوس وملموس منذ أوائل الستينيات . وإذا كان بطل رواية نجيب محفوظ (السمان والخريف) (سنة ١٩٦٢) عيسى الدباغ لايزال يواصل بحثه عن الفكرة التى يمكن أن يكرس لخدمتها عمره ، فإن الشخوص فى أقاصيص ومسرحيات يوسف إدريس من الفترة ذاتها بعد يأسهم من إيجاد فكرة كهذه وقنوطهم من إمكانية البناء العادل للمجتمع انتهى بهم الأمر إما إلى الجنون أو الانتحار وإما إلى قتل الأب . أما أسباب الأزمة الروحية والإبداعية التى عاناها البطل مجهول الاسم لرواية (تلك الرائحة) (سنة ١٩٦٦) لصنع الله إبراهيم ـــ وهى أول رواية مصرية من « الموجة الجديدة » ـــ فإنها مرتبطة على حد سواء بالوضع السياسى فى مصر نفسها وانهيار القيم الإيديولوجية السابقة (ويتضمن نص الرواية العديد من الأوهام بصدد التفسخ الناتج عن تقديس الفرد وعبادة الشخصية وبخاصة ستالين) .

بدأ جيل الستينيات الفنى دربه فى الأدب فى حالة « الاضطراب » الإيديولوجى متخذاً ، حسب تعبير غالى شكرى المعروف ، موقفاً بين « نعم » و « لا » تجاه نظام الرئيس جمال عبد الناصر (انظر ٧) ، وهو لخيبة أمله فى القيم الفكرية الفنية للواقعية التى كانت تتميز بسمة التحليل الاجتماعى ، وهو الاتجاه الأساسى فى أدب الخمسينيات ، يسعى لإنجاز مهام التجديد الجذرى للأشكال القصصية متجهاً من أجل

تحقيق هذا الغرض إلى خبرة نزعة التجديد الأوربية الكلاسيكية لدى جويس وكافكا ووجودية سارتر وكامو والسريالية وإبداع فوكنر وهمنجواى ، وإلى « الرواية الجديدة » الفرنسية ومسرح العبث (اللا معقول) .

غدت « الموجة الجديدة » التى عمت جميع الآداب فى بلدان الشرق نقطة الانطلاق ، وذلك لتجاوبها النشيط مع الأدب العالمى للقرن العشرين . تغير فهم المبدعين نفسه للأدب . وفى الخمسينيات لم يكن الشك قد طال بعد الفكرة الموروثة من عصر التنوير عن الدور الاجتماعى الفعال للأدب وما ينجم عن هذه الوظيفة من الانعكاس الموضوعى للتناقضات والمنازعات الاجتماعية . وقد دار الجدال الرئيسى بين أنصار « الأدب الهادف » ومعارضيه .

انطلق مؤلفو « الموجة الجديدة » من مهمة التعبير عن « الأنا » الداخلية للفنان الذى يخلق نموذج العالم وفقاً لرؤيته الفردية . وفى منظومة الأنواع الفنية للنثر ثمة ميل واضح إلى جهة فن القصة القصيرة الذى غدا المجال الأساسى للتجريب الأدبى ، ولا تضم قائمة عناوين الرواية المصرية فى الستينيات سوى بضع عشرات من الأسماء (٣ ، ص ٣٩٠) . وتتغير كذلك على نحو ملحوظ مواصفات الرواية . وهى تتقلص كثيراً من حيث الحجم وتعدل عن رسم اللوحة العامة (البانوراما) والروح الحماسية والملحمية مما كان مألوفاً فى الرواية الاجتماعية أثناء الخمسينيات ، متجهة إلى التحليل النفسانى والعرض الداخلى . وتغدو التجربة الفردية الشخصية الحياتية للمؤلف القصاص نقطة الانطلاق للتعبير سواء عن العالم الداخلى للفرد المنقطع والمغترب والمعزول عن النمط الحياتى المعتاد ، أو العالم المكتنف المتغير والمفزع بعدائه وانغلاقه ، واتضح فيما بعد أن تراكيب النوع الفنى والوسائل التعبيرية التقنية التى وجدتها « الرواية الجديدة » كانت لازمة للأداء التعبيرى عن المستوى الجديد الأكثر تعقيداً لوعى المجتمع والفرد . وإذا كانت الخبرة التى اكتنزها نثر الخمسينيات الواقعى ــ الذى اهتدى بمذهب محاكاة الحياة ومشاكلة الواقع واكتسب بعض الطرائق من الواقعية الجديدة الإيطالية المعاصرة له (New Realism) ـــ قد بينت أن الاقتراب من مفهوم عكس الحياة المباشرة فى أشكال الحياة نفسها له حدوده ، فإن التجارب فى نثر الستينيات أيضاً رسمت الحدود كذلك لإمكانيات استخدام الكلمات والحوار المكتوب مع الخضوع للقواعد اللغوية فى إعادة خلق حالات الفرد النفسية المضطربة وغير المجزأة .

ومن اصطفائية (éclectisme) تجريب الستينيات تنبع جميع النزعات التى اكتسبت فيما بعد التعبير الأكثر تنظيماً ودقة . أما المؤلفون الذين بدأوا فى تلك الأعوام ومثلوا « الموجة الجديدة » فى الأدب ، مثل صنع الله إبراهيم ، وإبراهيم أصلان ، وجمال الغيطانى ، وبهاء طاهر ، وعبد الحكيم قاسم ، ويوسف القعيد ، ومحمد البساطى وغيرهم ، فإنهم احتلوا فى الثمانينيات محلاً مرموقاً بلا ريب فى الأدب المصرى ، كما احتلوا مكاناً ملحوظاً بجلاء فى الأدب العربى كله .

ولهذا ليس من المتيسر أن نوافق على رأى أولئك النقاد الذين يردون سبب التغيرات الجذرية فى توجهات الأدب المصرى بالدرجة الرئيسية إلى هزيمة عام ١٩٦٧ . ومن البديهى أن هذه الهزيمة ووفاة عبد الناصر وسياسة « الانفتاح » كان لها أثرها الجدى والكبير على الوعى الذاتى للأدب وموضوعاته . وليس عبثاً أن أكبر ظاهرة ملحوظة فى السبعينيات كانت روايات مثل « الزينى بركات » لجمال الغيطانى و « نجمة أغسطس » لصنع الله إبراهيم وهى بمثابة استعراض وإجمال لنتائج عهد ومرحلة الرئيس عبد الناصر . ولقد أنجز مؤلفوها ، ملتفتين إلى الماضى القريب ومتغلبين على محدودية تجربتهم الشخصية ، المهمة غير اليسيرة لتركيب التقبل الذاتى للواقع الراهن لدى المؤلف القصاص مع تقييمه التاريخى الموضوعى . كما سنرى فى النصف الثانى من عقد السبعينيات تيار انتقادى ساخر فى هيئة الروايات الهجائية مثل (وقائع حارة الزعفرانى) لجمال الغيطانى و (اللجنة) لصنع الله إبراهيم و (يحدث فى مصر الآن) لمحمد يوسف القعيد . و (من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ) لمحمد مستجاب) . هذه الروايات ملأى بالإشارات التى تثير فى تصور القارىء ظواهر محددة تماماً للحياة الاجتماعية السياسية فى مصر إن لم يكن فيها وحدها .

وقد نضجت منذ الستينيات أطروحة جمالية الأدب (الاستطيقية) الأساسية باعتبارها التجديد المستمر المتواصل أو على وجه التدقيق المحاولات غير المنقطعة فى سبيل خلق النموذج الاستطيقى من شكل فريد وجديد . وقد أثمرت هذه الأطروحة من حيث المبدأ التخلى عن الالتزام العقائدى (الإيديولوجى) وعن اتباع أى اتجاه أدبى بعينه ، ونقلت النبرة إلى الأساس الفردى لدى المؤلف فى نتاجه مما شدد وقوّى إلى حد كبير دور التجربة الحياتية والفنية الشخصية فى رؤية العالم بالنسبة للمؤلف ، وكذلك فى انتقائه الأساليب والوسائل لتجسيده الاستطيقى . وبديهى أن التخلى التام عن الالتزام وعن الاعتماد على التقاليد ــ أية تقاليد كانت ــ متعذر ، لأن الفنان فى حالة خلق الأشكال الجديدة فى الأنواع الأدبية والسرد القصصى يتجه لا محالة نحو نماذج ما قائمة . وعند نظرنا من هذه الزاوية إلى هذه الروايات المشار إليها أعلاه نرى أنها جميعاً تندرج أسلوبياً تحت أنواع أدبية خارجة عن فن الرواية . فرواية (الزينى بركات) تدخل فى باب السيرة الإخبارية التاريخية العربية فى القرون الوسطى . ورواية (نجمة أغسطس) أشبه ما تكون بالتحقيق الصحفى (الريبورتاج) . وروايات (وقائع حارة الزعفرانى) و (اللجنة) و (يحدث فى مصر الآن) مكتوبة فى شكل ملف سجلى أى أضابير كأنها تحتوى وثائق (رسمية) (فى واقع الحال مختلقة) وأخباراً من الجرائد . أما رواية (من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ) فقد حررت فى أسلوب بحث علمى مكتوب بجدّية زائفة . ويتم التوصل إلى تحقيق التأثير الساخر ذى الفاعلية فى هذه الروايات عن طريق وسائل الرسم الكاريكاتورى ، والتشويه الخيالى المغالى والعبث الجلى فى إيراد الوقائع ، والأحداث الجارية والموصوفة فيها ، والخطل المبالغ فيه لمضامين الوثائق المزعومة ، أو على العكس عن طريق قوة الفضح الكاشفة عن المكنون الحقيقى للأحداث الدافعة والمحركة لدواعى التصرفات الصادرة عن شخوص الروايات .

بدأت أعوام الثمانينيات بحادث « الاغتيال على المنصة » الذى أنهى عقد السبعينيات المنصرم ، والذى يمكن وصفه من وجهة نظر الاتجاهات الغالبة فى الأدب بأنه عقد الانتقاد المر والسخرية . ولو أجملنا أقوال وآراء الكتاب المنشورة فى الصحافة المصرية بصدد الوضع الأدبى الاجتماعى فى الثمانينيات ، لتبين أن الرأى السائد هو أن « الوقت الحاضر ينظر إلى الكاتب بعين العداء » . لقد أخذ الكتاب وبالأخص الشبان يجأرون بالشكوى من غياب القراء ومن كونهم يحسون بالعزلة لا عن المجتمع فحسب وإنما عن بعضهم البعض كذلك ، وأنهم لم يعودوا يفقهون لماذا يكتبون ولمن ، وأن الصلة الديالكتيكية ما بين الفنان ومحيطه قد انفصمت عراها . ويردون سبب ذلك وسره إلى « سيادة المفاهيم الاستهلاكية فى الثقافة المصرية ؛ منذ فترة السبعينيات ، بعد تعثر المشروع القومى وغياب دور مؤثر طليعى للمثقف » (٢ ، ص ٤١) .

وقد ذهب العديد من الأدباء الذين أجابوا عن أسئلة مجلة « الثقافة الجديدة » (عدد نوفمبر ١٩٨٦) بطريقة أو بأخرى إلى أن الفن قد « تحول إلى (سلعة) لابد وأن تتفق دائماً مع متطلبات (الزبون) الذى تغير هو الآخر خلال السبعينيات ليصبح طفيلى الدخل والفكر » . وإن هذا الفن على حد قول الناقد «حسن عطية» يطرح رؤية فكرية قوامها أن العالم قائم على محور واحد هو الفرد يدور حوله ومن أجله (٢ ، ص ١٥) . ويرى أبو العلا السلامونى الخلاف المأساوى للعهد الحديث فى « افتقاد التوازن بين جموح الذات الفردية من جانب وطموح القضية الجمعية من جانب آخر » (٢ ، ص ٢٨) .

وفضلاً عن هذا يرى الشاعر والناقد محمد كشيك ، الذى يعبر عن مواقف الأدباء الذين ابتدأوا بالنشر فى السبعينيات ، أن أدب السبعينيات قد بزغ « وسط الحلكة المعتمة ليؤكد : أنه برغم كل هشيم الاحتراق والضياع ؛ فهناك أشياء لم تستسلم ولم تفقد نضارتها وقدرتها على المجابهة بعد . وفى صلابة المحاربين الشرفاء تقدم صف من المبدعين الذين ــ رغم الظروف كلها ــ استمروا فى تقديم كتاباتهم الرائعة يعبرون فيها عن مجموعة الرؤى الجديدة والتى لم تتخلف أبداً عن متابعة حركة الواقع وجدله وتناقضاته » (٢ ، ص ٨ - ٩) .

وجدير بالتنويه أن الحجم العام للنتاج الأدبى يتزايد باطراد من عام لعام . وعلى مدى السبعينيات صدرت فى مصر والبلدان العربية الأخرى أكثر من ثلاثمائة رواية لمؤلفين

مصريين (٤ ، ص ٣٢٠ - ٣٢٨) . وتبين الإحصاءات كذلك النمو المطلق لعدد الكتاب والقراء على حد سواء فى العالم العربى (انظر ٨)

ويفسر هذا « الانحسار » القرائى الذى يتحسسه الأدباء برده إلى الانخفاض الكبير فى عدد القراء بالنسبة إلى المجموع الكلى للسكان المتعلمين ، كما يرجع بالطبع إلى المنافسة الغلابة من جانب الفن الجماهيرى كالسينما والإذاعة والتليفزيون والكاسيتات والمجلات واسعة الانتشار . وطبقاً لملاحظات النقد والنقاد لايطالع الجمهور القارىء فى مصر غالباً الكتب بل الصحافة الدورية ، ولهذا لا تقع فى مجال رؤيته ، عدا المؤلفات الروائية المقتبسة فى الأفلام السينمائية ، إلا تلك المسلسلات المنشورة . وتذكر عناوين هذه المؤلفات ذاتها ضمن استفتاءات القراء فى عداد أحسن كتب العام .

ويدفع الوعى الاستطيقى الأدباء الجادين إلى مقاومة الإسهام المخل فى تكريس الثقافة الجماهيرية التجارية ، إلا أن هذا الأمر ذاته يضع أعمالهم فى عداد « النخبوية » ويسلبها ويسلبهم عموم القراء . وفى الوقت عينه تحمل المصائب المادية العديد من الكتاب الموهوبين على البحث عن مصدر للرزق فى تأليف المسلسلات الرائجة والسيناريوهات للسينما التجارية . ولقد حالف التوفيق العديدين من كتاب « السبعينيات » فى الحصول حتى الوقت الحاضر على الشهرة الثابتة . ولكن هذا الصيت الذائع غالباً ما يكون محصوراً ضمن دائرة ضيقة تضم الكتاب والنقاد أنفسهم ، وإن كانت هذه الدائرة ، والحق يقال ، أصبحت بالقياس إلى أعوام الستينيات أوسع بكثير . وفضلاً عن المركزين التقليديين للحياة الثقافية وهما « العاصمتان » القاهرة والإسكندرية ، تبزغ مراكز جديدة بالدرجة الأولى فى المدن الجامعية المنيا والمنصورة وأسيوط وسواها حيث يتركز عدد وفير من أفراد الفئة المثقفة . اجتمع فى المؤتمر الأول لكتاب المحافظات المصرية الذى انعقد بالمنيا عام ١٩٨٤ أكثر من مائتى مندوب ، وأكد الواقع أن الحركة الأدبية فى المحافظات قد استجمعت قواها وتحولت إلى جزء لا يتجزأ من العملية الأدبية المصرية العامة (رغم كافة المصاعب التى يتعين تذليلها بالنسبة لأديب الأقاليم والعقبات التى ينبغى عليه اجتيازها فى سعيه لنشر كتبه) .

وفى إطار هذا المقال لا تتوفر لنا إمكانية إجراء تحليل جاد إلى حد ما لإبداع عدد كبير من الكتاب المصريين فى موضوع الشكل الذى يتجسد فيه موقفهم حيال العالم المعاصر المعبر عنه فى أقوالهم المنشورة فى الصحافة والتى ألمعنا إليها آنفاً . ولهذا نقتصر فى تقييمنا للأدب المصرى فى الثمانينيات على دائرة المؤلفين الذين نتابع تعاقب إبداعهم منذ أمد بعيد ، وبوسعنا مقارنة مؤلفاتهم المكتوبة فى أعوام شتى .

وبرغم أن الثمانينيات تمثل دون ريب مستوى جديداً لنضج النثر الفنى ، إلا أنها تفتقد سمة السطوع التجريبى التى ميزت الستينيات ، حيث التهكم اللاذع والسخرية . كما أنها تفتقد ما كانت تمتلكه الستينيات من جدة وحداثة وتجريب استطيقى . أمّا التجديد فى الأشكال والهياكل الأدبية فيتم قبوله فى هذه الفترة - الثمانينيات - بوصفه استمراراً لما أنجز من قبل . وكما كان الشأن فى السبعينيات كانت معظم الروايات الصادرة والمنشورة عبارة عن « مركبات » جمعت فيها علائم وأمارات أنواع أدبية مختلفة ، ومنها ما لا ينتمى إلى نوع الروايات الفنى . ومن ذلك « بيروت . . بيروت » (١٩٨٨) لصنع الله إبراهيم التى جمعت شأن مؤلفاته السابقة سمت السيرة الذاتية فى السرد القصصى والريبورتاج الصحفى والدراسة السياسية . وبغية التعمق فى إدراك الأسباب والقوى المحركة للأزمة اللبنانية يتجه المؤلف إلى أبحاث المعاصرين فى باب الدراسات السياسية والوثائق السينمائية والفوتوغرافية ومنشورات الصحافة التى يتناولها فى نص الرواية مقتبساً منها وواصفاً إياها . الذى يجعل من هذا الكتاب رواية أو شبيهاً بالرواية بالذات القسم الخاص بالسيرة الذاتية والذى كان مدعوا — دون أن يورد بالمرة وقائع حقيقية من سيرة المؤلف — إلى التعبير — وبالطريقة التى تثير الانفعال الشديد فى نفس القارىء — عن موقفه الشخصى حيال ما يجرى فى لبنان .

ورواية (أمام العرش) (سنة ١٩٨٣) لنجيب محفوظ أشبه ما تكون من حيث تأليفها بالمسرحية منها بالرواية . وقد حدد محفوظ نفسه هذا النوع الأدبى بأنه « حوارية » .

وقد مهد له فى أقاصيصه خلال فترة السبعينيات . وفى حقيقة الأمر يعرب نقاش الآلهة والفراعنة والشخصيات السياسية عن فهم الكاتب نفسه لتاريخ مصر السياسى المعاصر ونظرته الذاتية إلى الأمور .

ورواية إدوار الخراط (الزمن الآخر) (سنة ١٩٨٥) مكتوبة أيضاً فى جزئها الأكبر على هيئة محاورات (مع استخدام العبارات : قال وقالت) بين بطليها المركزيين رامة وميخائيل . وهذا الحوار المتواصل بلا نهاية ، طيلة العمر ، يختتم إما فى اليقظة وإما فى الوعى الباطنى لميخائيل ، وهو البطل الذى يجسد فى نفسه ذاتاً أخرى « alter ego » للمؤلف ، ويقرر لنفسه بشكل معذب المغزى وجوده (أو انعدامه) بوصفه مثقفاً مصرياً ينظر إلى اغترابه فى هذه الصفة باعتباره ظاهرة على الاغتراب الحياتى العام لكل فرد . ومن ناحية الرؤية الفلسفية والسياسية والأسلوب وكذلك الشخوص ، تعد رواية (الزمن الآخر) على أية حال اكتمالاً للتجربة التى بدأها إدوار الخراط فى روايته الأولى (رامة والتنين) (سنة ١٩٧٨) .

ويستخدم محمد يوسف القعيد فى روايته الثلاثية (شكاوى المصرى الفصيح) (١٩٨١ - ١٩٨٦) شكل « الرواية فى الرواية » . ويلاحظ المؤلف الراوى فى الوقت نفسه ما يجرى فى الواقع الراهن كيف تعرض الأسرة التى بلغت بها الحاجة درجة القنوط واليأس التام نفسها للبيع فى أحد ميادين القاهرة . ويكتب الراوية فى هذا الموضوع مفكراً فى الشكل الذى يعرض الرواية فيه . إن محمد يوسف القعيد هو أقرب الكتاب المصريين إلى تقاليد وروح الرواية الاجتماعية الملحمية للخمسينيات . وإذا دلت تجربته الفنية وبحثه عن الأشكال الروائية الجديدة والطريقة على شىء ، فإنها تدل على عدم إمكان أى كاتب كان أن يقاوم التيار العارم العام فى الأدب .

أما (كتاب التجليات) (١٩٨٣ - ١٩٨٧) بقلم جمال الغيطانى فإنه أشبه ما يكون بالمزيج الضخم لشتى أشكال السرد القصصى من الأنواع الأدبية المختلفة ـ ملاحظات السيرة الذاتية والذكريات والتأملات والتساؤلات والرؤى والمحادثات مع الشخوص التى تنتمى إلى عهود تاريخية شتى ـ الموحدة بشكل توليفى من قبل شخصية المؤلف الراوى . وإذ يتنقل المؤلف سائحاً بفكره من زمن تاريخى إلى آخر يحاول فهم القوانين التى تنظم الوعى البشرى (والجدير بالذكر أن أول قصة قصيرة نُشرت لجمال الغيطانى وهى (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) كانت من ذلك النوع نفسه « المزيج » (Collage) الذى تضخم فى « كتاب التجليات » إلى غير حد) . وينشر الغيطانى فكرة الوحدة أى التجسيد والتكرار للتجربة الأخلاقية والانفعالية (الشعورية) الداخلية للفرد مهما كان العصر الذى يعيش فيه ، لتشمل أوسع مجال للظواهر الأخلاقية والاجتماعية . وهذه الفكرة نفسها سبق لها أن شخصت فى روايته (الزينى بركات) وكانت ـ كما فى (كتاب التجليات) ـ بمثابة المنظار الذى يتطلع الكاتب عبره ومن خلاله إلى الوضع الاجتماعى والسياسى المعاصر فى مصر .

وجمال الغيطانى الذى يتناول بالدرس الجاد الآثار الأدبية العربية القروسطية بنوع دوماً الشكل التوليفى الأسلوبى لرواياته منتقياً « نموذجاً » له ، فمرة ينتقى الأخبار التاريخية وأخرى الرسالة الصوفية أو الرسالة الإخوانية (رسالة فى الصبابة والوجد) (سنة ١٩٨٧) أو وصف الأرض التاريخى الجغرافى (خطط الغيطانى) (سنة ١٩٨١) . ويتقن جمال الغيطانى ـ وهو الأسلوبى المحنك ـ التوصل إلى جعل رواياته تخلف انطباعاً بأنها تجمع فى الوقت نفسه ما بين التقليدية والعصرية الحادة . ويسبغ التلوين القروسطى عليها عناصر مميزة ومعهودة للشكل والمفردات والعبارات . أما العصرى فيها فهو ليس المحتوى وحده ، بل أيضاً لغة السرد التى تكشف مجرى التفكير لدى المؤلف المعاصر لنا ، وذلك رغم الأساليب المستخدمة .

وتتضح الأسلبة أيضاً فى رواية خيرى شلبى (الشطار) (سنة ١٩٨٥) المكتوبة فى محاكاة لسيرة المكارين والمحتالين العربية وسرد المغامرات . وهو ما ألف خلال القرون الوسطى غالباً فى المدن وعكس الروح والأخلاق لدى فئات التجار والصناع وأرباب الحرف وبسطاء الناس من أهل المدن . وكان مباغتاً ومهماً من حيث المبدأ بالنسبة لفكرة المؤلف أن دور الراوى فى الرواية خص به كلب وهو حيوان محتقر فى الوسط

الإسلامى ، مع أن المجتمع الذى تدور فيه أحداث الحكاية لا يمكن وصفه بأنه محترم ، فهو وسط المضاربين وتجار السوق السوداء والمتاجرين بالمخدرات الذين يجنون الملايين « من الهواء » .

وتغدو وجهة نظر الكلب صاحب النظرات الفلسفية إلى الأمور بالذات فى هذه الرواية مقياساً للإنسانية البشرية فى تقييم أبطالها والمجتمع برمته ، وهو « عشيرة بنى الأزرق » التى تعيش كما يقص الراوى فى مكان ما مجاور لمصر .

ألف نجيب محفوظ فى الثمانينيات بضع روايات تحاكى من حيث أسلوبها مؤلفات الأدب العربى القروسطى . ويتخذ أسلوب ومفردات أدب الرحلة فى (رحلة ابن فطومة) (سنة ١٩٨٣) بوصفه تعبيراً مجازياً استعارياً لرحلة على خارطة العالم السياسية الزمنية يقوم بها البطل الذى يحمل اسماً مشابهاً للرحالة العربى الشهير ، يبرهن فيها على أن المثل العليا الاجتماعية القائمة فى التطبيق ، ومنها « الحرية » و « العدل » هى جوهر المفاهيم المتعارضة . والأمل الوحيد للإنسان يبقى طريق الاستكمال الذاتى الأخلاقى بمساعدة تركيز الإرادة والعقل وكافة القوى الروحية ، لأن المدينة الفاضلة لن يبنيها غير الإنسان الكامل . وهذا هو الاستنتاج نفسه الذى يقود نجيب محفوظ قارئه إليه أيضاً فى روايته السابقة (ليالى ألف ليلة) (سنة ١٩٨٢) ، التى تكشف عن شكل « السرد القصصى الدائرى » والقيم الأخلاقية للحكاية القروسطية .

وأخيراً بنيت إحدى روايات محفوظ الأخيرة وهى (حديث الصباح والمساء) (سنة ١٩٨٨) بوصفها سرداً لسيرة مجموع من الأفراد يتمون لبضعة أجيال من عشيرة واحدة تنتمى إلى جد واحد ، أى أنها تماثل النوع الأدبى الذى كان منتشراً فى القرون الوسطى وعرف باسم « كتب التراجم » . وقد وزعت المعلومات الموجزة عن سبعة وستين شخصاً بترتيب نظام الهجاء الألفبائى . وبهذا يأتى فى النهاية ذكر الجد الأعلى للأسرة والعشيرة يزيد المصرى . ويعرض تاريخ مصر للقرنين الأخيرين باعتبارها أمة تنتمى إلى نبع موحد يسيل دون انقطاع فى الزمن ، أو تيار لمصائر الناس المرتبطين بعرى القربى والدم والرحم . ومن بالغ الصعوبة ــ ولكن من الممكن على أية حال ــ أن يقتنص القارىء فى (حديث الصباح والمساء) تشابهاً بعيداً مع النوع الأدبى للملحمة العائلية فى (الثلاثية) ، وتلعب الأمة المصرية (القومية) هنا دور العائلة .

ومع كل الأصالة والتنوع الطريف فى التراكيب الروائية ، فلا يمكن أن تعد جديدة مطلقاً ، وإنما تقام على أساس من الدرس الهادف من قبل مؤلفى الروايات لخبرة الأدب الوطنى والعالمى ، وعن طريق « إعادة البناء » وتكييف الأمور الواقعية ومشاكل الحياة الوطنية المعاصرة لنماذج الأنواع الأدبية ولأنماط السرد القصصى التى اتبعت فى وقت ما سابقاً أو تم إيجادها من قبل البعض . ولهذا فإن الانعكاس المباشر للواقع الراهن المكتنف والوصف المباشر لواقعياته يتضافران مع الأسلوبية ومع إعادة رسم لوحة الحياة كما لو كان ذلك عبر منظار نص مغاير فنى أو علمى أو وثائقى ، بما يتلاءم مع ذلك النص من المفردات والأسلوب والعبارات . وهذا يخلق الانطباع بأن الكلمة المستعملة من كلمة « قاموسية » بمعنى أنها تأتى لا من الحياة نفسها ، وإنما تصطف مع كلمة أخرى مكتوبة .

وأحياناً يغدو النص الوسطى « الما بين بين » مما كان المؤلف نفسه قد كتب سابقاً ، كما حصل مثلاً فى رواية (أمام العرش) لنجيب محفوظ ، هو النموذج المحتذى . فإنه حين أحال على « محكمة التاريخ » حكام مصر القديمة كان يعتمد أسلوبياً وفى مواصفات الشخوص على نصوص رواياته « الفرعونية » الأولى . أما حين تمس المناقشة الدائرة فى قاعة العرش الشخصيات السياسية المصرية للقرن العشرين ودورها التاريخى فإنها تدور بلغة الصحافة العصرية .

ويصف جمال الغيطانى فى (خطط الغيطانى) أقسام هيئة التحرير الصحفية من المبنى والممرات ومكاتب المحررين لجريدة قاهرية يومية كبرى ، مستخدماً مفردات من المقريزى وعلى مبارك . ويتحول السرد القصصى تدريجياً إلى المجاز الاستعارى لتاريخ مصر فى الخمسينيات ــ السبعينيات ووصف « عجائبها وغرائبها » ، ويكتسب ما هو موصوف فى الرواية من الشوارع والحوارى والأسوار والميادين والخلاء ــ فضلاً عن المقاييس المسافية ، كذلك المقاييس الزمنية والسياسية ــ دلالة

ترجع إما إلى « العهد الجمهوري الأول » وإما إلى « العهد الجمهوري الثاني » . والتاريخ في روايات جمال الغيطاني مجال الصراع الدائم الذي لا ينقطع بين قوى الخير و قوى الشر ، وإن تغلب الشر على الخير في مرحلة ما من الزمن لا يُفقد الكاتب الأمل في النهوض الجديد لقوى الخير عاجلاً كان أم آجلاً .

وفي (الزمن الآخر) لإدوار الخراط تصبح الميثولوجيا والفن المصري القديم بمثابة « المنطقة الوسطى » مابين الواقع الراهن ونص الرواية ، التي يستمد منها المؤلف مجازه الاستعاري للتعبير عن رؤيته للعالم المحيط به . ولا تنفصل الأشياء والمناظر الطبيعية وهي موصوفة في الرواية بحذافيرها بطريقة مباشرة ، في وعي البطل الرئيسي ميخائيل عن مكنونها الميثولوجي (شأن رواية يوليسيز لجويس) . وتجمع كل لحظة يعيشها ميخائيل في نفسها الأزلية . وتظهر أمامه حبيبته رامة التي ترمز لمصر تارة في صورة امرأة عصرية حية ، وتارة أخرى في صورة طير وهرة ولبؤة وتمثال من المرمر أو المعروضة المتحفية . ومشكلة الإنسان الأساسية عند الخراط ، كما نفهم روايته ، هي سعي الإنسان الفرد إلى الحرية واغترابه الأبدي .

وكون معظم الروايات الآنفة الذكر متنوعة وغير موحدة داخلياً ، من حيث الأسلوب وصيغ السرد القصصي والترتيب الزمني للأحداث ، كثيراً ما يجعل عنصر « الأنا » للمؤلف الراوي محوراً للتأليف ومركزاً جاذباً لجميع عناصر البنية الروائية . وتتجلى الأهمية المتزايدة لفردية الفنان الإبداعية لا في انتقائه للنماذج الروائية فحسب ، وإنما أيضاً في معاناته الذاتية للتاريخ والواقع الراهن ، والتأملات في الماضي وما يجري هذا اليوم ، والآراء الفلسفية التاريخية والتقييمات الأخلاقية والسياسية تشغل حيزاً كبيراً في الروايات ؛ الأمر الذي يساعد في زيادة أحجامها ومقاديرها وإضفاء النزعة الشاعرية الذاتية على أشكال السرد القصصي . وقد بلغ نص ، « الرواية الجديدة » في أعوام الستينيات التي كشفت عن الدراما النفسية لبطل واحد أقل من مائة صفحة .

ومن الثمانينيات تظهر مجدداً الروايات الملاحم والروايات الثلاثية ، ولكنها تختلف عن الرواية الملحمية للخمسينيات بأن مؤلفيها لا يخلقون من عديد المئات من الصفحات انطباعاً عن اللوحة العامة للأحداث التاريخية والمصائر البشرية بتقليبها بشكل ثابت أمام عيني القارىء ، وإنما يحاولون التغلغل في فهم مغزى ما جرى ويجري ممررين إياه عبر منظور الوعي والذاكرة ، ومقارنين مع كل من تجربتهم الحياتية الفردية وخبرة حياة البشرية بأسرها من زوايا نظر مختلفة وانطلاقاً من مواقف شتى .

وتطرح ومن جديد في روايات الثمانينيات الجملة نفسها من مشاكل تاريخ مصر الاجتماعي السياسي في العقود الثلاثة الأخيرة من السنين : ومن أهمية ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وأسباب وعواقب النزاع العربي الإسرائيلي ، والنتائج الاقتصادية والأخلاقية لسياسة الانفتاح ، وتعمق التناقضات الاجتماعية ومصائر الثقافة القومية (الوطنية) وهلم جرا .

والواقع اليومي السياسي هو السمة التقليدية للأدب المصري الحديث الذي جرى تكوينه في ظروف نهوض الحركة الوطنية . والتشبع الحالي للأدب بالسياسة طبيعي على ضوء الوضع العام في العالم العربي الذي تهزّ أركانه على الدوام النزاعات السياسية . والاتجاه القومي باعتباره جملة القيم التي تشمل جميع جوانب الحياة الاجتماعية يلعب دوراً كبيراً في آراء الأدباء مؤثراً بالتأكيد بدرجة أكبر أو أقل على تقبلهم للأحداث الجارية ووجهات نظرهم إلى الأفق التاريخي . ومن السمات الملازمة لمؤلفي روايات الثمانينيات ، مهما كان موقفهم حيال ما يجري في المجتمع المصري ، الشعور الحاد بانتمائهم إليه وصلتهم الوثقى به وتأثيره « الامتصاصي » العاصف ، وقد استبدل بعفوية رد الفعل الانفعالي على تشوه العالم المحيط (التي بلغت عند جيل الستينيات درجة رفضه التام ــ وهو ما فسّر به دائماً انهيار القيم الإيديولوجية السابقة ــ لدى أولئك الستينيين أنفسهم الذين بلغوا مرحلة النضج الإبداعي) الموقف الأكثر توازناً والرغبة في التمعن وإدراك الحاضر . ويتضافر التحليل السياسي وتحسس مواضع الألم في الحياة الاجتماعية في أدب الثمانينيات مع الانعكاس الوطني الحاد والتحليل الذاتي والتطلع إلى أعماق « الأنا » الذاتية ، ومع البحث عن الذات باعتبارها كلاً لا يتجزأ صيغ تاريخياً وكوّنته ظروف الوجود الوطني للشخصية الفردية . ومع ذلك ، ففي

ظروف حالة التأزم غير المذللة للوعى الذاتى الوطنى والتعدد فى الآراء وتناقضات الدوافع الفكرية الجمالية للإبداع الفنى ، تبقى الركائز الأساسية فى الإبداع خبرة الفنان الحياتية الشخصية و« ثقافته »الأدبية ومستوى شيوع « الاختيار » الفردى فى الأدب العربى والعالمى ماضياً وحاضرا .

وهذه الأسلبة التى حظيت بالانتشار الواسع إلى حد كبير والشاهد على حساسية rèflexirité الوعى وتفاعله ، صالحة ويصح اتخاذها فى الوقت عينه وسيلة للتقنين الذاتى ، وهى تعبد الدرب نحو امتلاك الأسلوب المتكامل . والأسلوب الواقعى الموحد فى النثر المصرى على امتداد النصف الأول بكامله من القرن العشرين ـ وبعد صيرورته فى الخمسينيات الغالب المسيطر ـ غدا بعدئذ عرضة للهدم على يد النزعة التجريبية من الموجة الجديدة التى رسخت جمالية التنوع فى الطرائق الكتابية الفردية . ويعد العمل على تنمية الأسلوب الخاص والحرص على « جدته » من أكثر السمات الإبداعية الآن احتراماً . وتنحصر خاصية الحالة الأدبية فى كون الأسلوب الجديد والأشكال الجديدة تنشأ لا نتيجةً ولا صياغةً طبيعية للنظرة الجديدة المتكونة نحو العالم ، وإنما طريقة ووسيلة مساعدة على تكوين مثل هذه النظرة .

وتتكون « جدة » النتاج من عناصر عديدة . وهى تتوقف على مدى الابتداع الذى استطاع به المؤلف أن يعيد صياغة النموذج للنوع الأدبى الذى اتخذه نموذجاً له ووضع نصب عينيه مهمة بلوغه ، وإلى أى حد من الأصالة ينسجم ذلك الموديل مع المادة الحياتية وماهية الطرائق والإمكانات التى تجسده مجازياً واستعارياً . وهذا كله ينطبق بالقدر نفسه أيضاً على مؤلفى الروايات المتجهين نحو الخبرة الاستطيقية للأدب العالمى فى القرن العشرين ، وعلى من يبحث عن دعامة يرتكز عليها فى التقاليد العربية القروسطية ، نظراً لأن التقليديين الجدد كذلك يأخذون بعين الاعتبار على نطاق واسع جميع الظواهر الجديدة فى الأدب العالمى .

وتعكس نزعة التقليد الجديدة الأدبية المعاصرة التى يمثلها فى مصر فنانو الكلمة الكبار ، مثل نجيب محفوظ وجمال الغيطانى وغيرهما ، أحد التناقضات الأساسية فى الأدب العالمى ، وهو التناقض ما بين العام والخاص . يتوق الأدب الوطنى المصرى ، من جهة ، إلى طرح المشاكل الكلية التى تحدد المحتوى الروحى لعصرنا ، لكنه يود من جهة أخرى الحفاظ على الأصالة خاشياً الانصهار والذوبان فى التيار الأدبى العالمى العام . ويمثل التوجه الواعى المقصود إلى التقاليد خلال المرحلة الراهنة ظاهرة ذات مدلول عقائدى ، ومحاولة للإعراب ـ عن طريق استخدام الأشكال والأساليب للأنواع الأدبية فى آثار القرون الوسطى ـ عن وجهة النظر « العربية » أو « المصرية » إلى الأمور ، ومعارضة القيم الأخلاقية والروحية القومية للتقاليد الثقافية الغربية التى ظلت حتى وقت قريب العهد تضغط على الوعى الفنى العربى . كان الأدب العربى فى القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين قد سعى باطراد إلى استيعاب خبرة الأدب الغربى التاريخى وعكس واقعه الراهن القومى من زاوية النظر « الكامنة » فى أشكال الأنواع الأدبية التى أنجزها الأدب الغربى الأوروبى . أما الآن فيجرى ما يمكن أن نعده محاولة « التواصل » واستعادة التراث الذى تم تجاهله إلى حد ما فى سير الاقتباس النشيط من الثقافة الغربية والتأثر بها .

لكن جوهر الأمر ينحصر فى أن التفكير القومى وتقبل الواقع الراهن متقلبان تاريخياً . وفى الأدب الأصولى للقرون الوسطى تم التعبير عن الإحساس بالعالم العقائدى وعن وجهة النظر المعينة إلى العالم بكامل منظومة عناصر النتاج الذى أخذ محله فى سلم الأنواع الأدبية وأدى الوظيفة المنوطة به . أما مؤلف الرواية العصرية فإنه ينتقى ويجمع من آثار القرون الوسطى تلك العناصر التى تتجاوب ، وتولد الانطباع بالنوع الأدبى المعهود ، مع فكرة الفنان الفردية ، وتعبر عن رؤيته للعالم ؛ أى أن المرجع الأعلى هو على أية حال فردية المؤلف . وهذا هو الذى يشكل ، فى رأينا ، العلامة المميزة أكثر من سواها لتلك « الحساسية الجديدة » التى تكونت فى الأدب المصرى بل الأدب العربى بأسره فى غضون بضعة العقود الأخيرة من السنين ، وإن بزغت الأجنة الأولى لهذه النزعة منذ مطلع القرن العشرين ، مع تحرر الأدب من بقايا الأصولية القروسطية .

وبفضل اندماج الأدب العربى فى العملية الأدبية العالمية وانفتاحه على كل الظواهر الفنية من الماضى والحاضر والتزايد غير المحدود للمصادر والنماذج يجرى إثراء واستكمال الوسائل التعبيرية ولغة الأدب . أما الجدة فإنها تتجلى ، خلال المرحلة الراهنة ، لا فى طرح الأدب أفكاراً اجتماعية جديدة على مستوى المواضيع والمضامين فقط ، وإنما تتجلى بالدرجة الأولى فى مخالفة المألوف ، بعقد التناسب ما بين المضامين المعروفة والصياغة التأليفية الأسلوبية والتعبير اللفظى ، ويبدو أن غرابة المنحنيات والتعرجات التى تعرض فيها المادة الحياتية تمثل أسلوباً وطريقة لدراستها الفنية .

المراجع :

١ - حلمى بدير . الرواية الجديدة فى مصر ـ القاهرة ، ١٩٨٨ .

٢ - الثقافة الجديدة ـ نوفمبر ١٩٨٦ .

٣ - صبرى حافظ : الموجة الجديدة فى الرواية العربية ـ الطليعة ، عدد ٨ ، ١٩٧١ .

٤ - صبرى حافظ : بيليوجرافيا الرواية المصرية (١٩٧٠ - ١٩٨٠) ـ فصول ، عدد ٢ ، ١٩٨٢ .

٥ - صبرى حافظ : جماليات الحساسية والتغير الثقافى ـ فصول ، عدد ٤ ، ١٩٨٦ .

٦ - إدوار الخراط : المقدمة فى « مختارات القصة القصيرة فى السبعينيات » ـ القاهرة ، ١٩٨٢ .

٧ - غالى شكرى : ثقافتنا بين « نعم » و « لا » ـ بيروت ، ١٩٧٢ .

٨ - غالى شكرى : شكاوى الأديب الفصيح ـ أدب ونقد ، عدد مارس ـ أبريل ، ١٩٨٨ .

تراجيديا الثورة والقهر

فى رواية جيل الستينيات

عبد الرحمن أبو عوف
(مصر)

قد يبدو أن بعضاً من الأعمال التى أبدعها كتاب الستينيات ومن أعقبهم من أجيال جديدة، فى فن الرواية الجديدة، فى السنوات الأخيرة، قد التزم البحث عن أسلوب جديد للرواية، وأن نوعاً من الانتقال الفكرى والجمالى والشكلى يتهيأ مع اتصاله المستمر بالانتقالات السابقة. ومن البداية، يمكن تلمس انطباع عام يسم هذه المحاولات الروائية المتتابعة التى تشكل، فى النهاية، ظاهرةً أدبية . فرواية الستينيات تتبدى دواراً يثير القلق والتوتر الذى هو فى جوهره تعبير عن قلق وتوتر الواقع المصرى والعربى منذ قيام ثورة ١٩٥٢ فى صعودها وانهياراتها، وانتصاراتها وهزائمها، وذلك بكل ما مثلته هذه الثورة من هموم وأخلاقيات وأساطير وإحباطات وأحلام، وبكل تمزقات وتناقضات مرحلة التحول الحضارى التى تعيشها الشخصية المصرية العربية وهى تواجه الخطر التاريخى فى الداخل والخارج. إن المنحى الروائى يتحول هنا أكثر فأكثر إلى شىء يصعب تحديده فى صياغة نقدية يقينية مدرسية، فما أكثر الاتجاهات والرؤى المتقابلة والمتصارعة التى تنفى كل منها صلاحية الأخرى. لم يعد معظم الذين أسهموا فى إبداع هذه الرواية الجديدة يستجيب إلى سرد حكاية، وخلق شخصيات، ووصف أخلاق وأوساط اجتماعية؛ فالواقع فى هذه الرواية، يقدم بوصفه حضورا كلياً، يمكن تلمسه كاملاً فى أية ناحية من نواحيه، غير أنه ليس دائماً واقعاً مألوفاً آلياً فى تتابعه المكانى والزمانى، بحيث يثير اطمئنانا كاذباً لدى القارىء بل هو واقع غامض يبعث على الحيرة والتساؤل، تتجرد فيه الأشياء والكائنات والأحداث من العلاقات المألوفة، دون أن تتخذ مع ذلك مظهرا شبحياً . إن نظرة إلى الإنسان والعالم محددة ومجزأة، قد أخلت مكانها لنظرة تدرك العالم فى كليته ومن ثم فهى نظرة معادية للرومانسية والواقعية، لاعتمادها على الوعى الكامل والصراحة الشاملة. وهى نظرة تعطى نوعاً من الامتياز لما لايليق البوح به، مهما كان قاتماً وخسيساً، باعتباره الأكثر دلالة والأعمق إيحاء. ويبدو أن وقوف الخلق الإبداعى وجها لوجه أمام وجدان مهمل وعاجز، واصطدامه بواقع تاريخى صامت ومرهق، يبدو أن كل هذا قد حتم التجريب؛ كذلك التخلص من نسق الرواية

الواقعية النقدية المستوفاة الشروط، والتخلص من الرواية النفسية والرواية التعبيرية، ومن ثم بدأت المغامرة فى رحلة البحث والاستقصاء عن أبنية تعبيرية تلائم توترات الواقع المصرى وزخمه، وسط اللوحة العريضة للواقع الإنسانى.

لقد أصبحت البساطة، هنا، قاعدة للكتابة الروائية، فكأنها محضر ضبط، واتجهت المحاولة التعبيرية نحو أسلوب التكوين والتجسيد والتشكيل للتجربة المسرودة، حيث يمكن الإفادة، ولأقصى مدى، من منجزات فنون أخرى، مثل التركيز والإيحاء فى القصيدة الشعرية، واستعادة تعبيرات موسيقية تتعمد تكرار ألفاظ لتكثف أبعاد المعنى المختبىء، والتقطيع فى السرد، والاستغناء عن تتابع جزئيات الحدث زمانيا ومكانياً بطريقة آلية، فالروائى لايقدم كل التفسيرات المطلوبة، ولهذا وقع يشبه الانطباع الذى تعطيه بعض الصور المفاجئة فى السينما، مثلما يحدث عندما نتأخر فى فهم علاقات القربى أو المصلحة بين مختلف الشخصيات التى تمر على الشاشة. يشير ذلك كله إلى أن التخيل قد أصبح عرضاً نموذجياً للوعى، لامشهداً يتفرج عليه. لقد حل وصف موقف الإنسان فى وضعه الإنسانى، أى وصف علاقاته بالكون والوجود والتاريخ والغير، محل الولوج فى أعماق ضميره.

إن كل هذه التحديدات الأولية تقنعنا باقتراب روايتنا الجديدة، أكثر من أى شكل أدبى آخر، من مفهومات الأدب الحديث؛ فهى تستمد وتتمثل ألوانها وأجواءها وبنيتها من الجو العصرى، وكلنا يعلم أنها ألوان قاتمة، ربما للشعور الإنسانى الحاد بالقلق والتمزق والتمرد، فى عصر يتحول تحولات تثير الفزع والدهشة؛ عصر تتناقض فيه الإمكانات العلميّة والتكنولوجية الهائلة التى تهدف للسيطرة على الطبيعة، مع بقايا علاقات اجتماعية متخلفة، تدافع عنها آخر معاقل الاحتكارية والنظم الرأسمالية والقبلية. لقد أحدث هذا تغييرات غير محدودة فى الحساسية الفنية والأدبية لدى القارىء والكاتب، يصوغها بتحديد فلسفى جمالى الناقد أ. م. ألبيريس) فى كتابه (تاريخ الرواية الحديثة) قائلاً :

«إن ما يميز الكتاب الجدد هو رفضهم التنقيب فى واقع سبق تعريفه وتحديده (حياة الأسر الداخلية، تقاليد هذه الطبقة أو تلك، أو تقاليد هذا الإقليم أو ذاك، الحالة المعنوية لامرأة تعسة فى زواجها.. إلخ) ليمثلوا تحت شكل تخيل روائى أو مسرحى ملتبس، وبكل تمزق، مشكلةً، لم تتوصل البشرية بعد إلى الاتفاق على حدودها، النقمة، الشجاعة، وضع الإنسان فى العالم وأمام الأبدية، القيمة الحقيقية للشرف والاستقامة».

البعد الاجتماعى لجيل كتاب الستينيات :

ولكن برغم اعترافنا بتغيرات الحساسية الأدبية، وبالجهد التجريبى الخلاق والمبرر للبحث عن أطر وأبنية تعبيرية أكثر صلاحية وصدقاً، وأقدر على إعطاء إدراك شامل للواقع من خلال اللجوء إلى المحسوس والصورة والرمز والمتخيل، استهدافا للتعبير عن تتابع المواقف الجديدة فى حياتنا المرتبطة بالعصر، برغم ذلك كله، ينبغى علينا أن نناقش البعد الاجتماعى لكتّاب جيل الستينيات الذى أحدث التجديد فى الرواية.

لقد وعى هذا الجيل، فى طفولته أو صباه، انهيار النظام الملكى وإفلاس الليبرالية الحزبية المهترئة، واستقبل بترحيب ثورة ١٩٥٢، ومزقته الحيرة فى أزمة الديمقراطية الشهيرة فى أحداث مارس ١٩٥٤، وظل رغم انبهاره بالمنجزات التقدمية التى تمت بقرارات فوقية لعبد الناصر، مثل تأميم شركة قناة السويس، والتصدى لعدوان ١٩٥٦ وتحقيق الاستقلال السياسى والاقتصادى، وقوانين التأميم الشهيرة عام ١٩٦١ التى شكلت قطاعاً عاماً يقود الاقتصاد الوطنى والتصنيع، كل هذه الإجراءات التى أحدثها عبد الناصر لتعديل بنية المجتمع الطبقى، ظل جيل الستينيات، للأسف، ينظر إليها باعتبارها مهددة بالضياع لأسباب عديدة ؛ منها بروز دور المؤسسة

العسكرية، والدولة البوليسية، وعدم وجود كوادر اشتراكية. فمن يقرأ إبداع جيل الستينيات الموزع فى المجلات المصرية والعربية سيلاحظ أنهم تنبأوا بنكسة ٥ يونيو ١٩٦٧.

لقد عاش جيل الستينيات فى ظل المهام الوطنية والاجتماعية التى قادتها ثورة ١٩٥٢ بوصفها ثورة مكملة لثورة الطبقة المتوسطة فى ١٩١٩. ولقد تمثلت قمة صعودها فى تأميم شركة قناة السويس، وحرب ١٩٥٦ التى أعقبها استقلال مصر السياسى والاقتصادى، ثم مشكلات الوحدة العربية وأبرزها الوحدة مع سوريا، ثم فشل هذه التجربة القومية لأسباب ما زالت تناقش حتى الآن، ثم قوانين التأميم ١٩٦١، وقيادة القطاع العام للاقتصاد القومى والتصنيع،والسد العالى، فى الوقت نفسه الذى كان فيه اليسار الماركسى ملقى فى معتقلات الواحات.

غير أن هذه الإجراءات قد شكلت مناخاً أدى إلى ازدهار ثقافى، بل إن الدولة، من خلال وزارة الثقافة وأجهزتها، تعاملت مع الثقافة باعتبارها خدمة، وصدرت الكتب والمجلات التى شكلت كماً وفيراً من الكتابات شاركت فيها كل الأجيال. ولكن جيل الستينيات ظل أكثر قرباً وقدرة على رصد هذه التغيرات والتحولات السياسية والاقتصادية التى أحدثها عبد الناصر بوصاية بونابارتية وإجراءات فوقية. أما هيكل البنية السياسية الشعبية ـ الاتحاد الاشتراكى ـ فكان ثوباً فضفاضاً، تسللت إليه كل الطبقات والفئات المعادية للاشتراكية ولأهداف الثورة.

كان جيلنا يعيش فى غربة وصدام مع السلطة برغم تقدميتها الفوقية مما خلق أزمة ثقة بين المثقفين وأجهزة الأمن والبيروقراطية وفجر مشاكل عديدة، واصطداماً بالحرس القديم من جيل الأربعينيات فى السياسة، وهو الجيل الذى وصل إلى الحكم وتركز حول عبد الناصر.

ولقد شهدت الرواية على هذه المرحلة، وكان الروائى مؤرخاً خاصاً للحياة السياسية والاجتماعية والأخلاقية عند صعود الثورة؛ وهو يستكمل دوره، الآن أيضاً، فى نقد وتجسيد ومناقشة السقوط وانتصار الثورة المضادة التى قادها السادات ضد المشروع الوطنى التحررى للنهضة الذى صاغه عبد الناصر. إن الانفتاح الاقتصادى، والصلح مع إسرائيل، والتبعية لأمريكا والغرب، كل هذه الانهيارات شكلت المادة الخاصة لعديد من الروايات التى كتبها جيل الستينيات والأجيال التى أعقبته. ولسوف نختار عدة نماذج دالة نثبت بها صحة رأينا.

عن صنع الله إبراهيم

قدم صنع الله إبراهيم فى روايته (تلك الرائحة) معالم الطريق الجديد الذى تميزت به مرحلة الرواية الجديدة فى مصر. لقد حطّم السرد الرتيب، والحبكة المتقنة القائمة على رسم الأنماط الروائية، ورفض الاستغراق فى التحليل، من خلال الوصف والحوار، وجعل روايته قطعة صارخة من الصراحة الداكنة التى تبلغ حد التطرف فى تناولها كل ندوب وتآكلات الواقع النفسى والحياتى الذى يحاصر معتقلا سياسياً، خارجاً من السجن إلى المجتمع الذى ترتفع فيه أصوات زاعقة بشعارات العدالة والاشتراكية والتحرر والوحدة.

إنها منولوج طويل حزين يقدم، فى حضور متوتر كئيب متدن، اختيارات معاشة للأنا المحبطة بعد التمرد والثورة، حيث تبدأ الرواية فى استعادة عناصر اللوحة الاجتماعية بكل تناقضاتها وزيفها : الخروج من السجن، والبحث عن مأوى وعمل وبداية جديدة والحلم بالاستمرار. ماذا حدث للرفاق؟ من استسلم بعد نصف المسيرة ! من ابتلعته لعبة التوازن السياسى والاحتواء. كل ذلك يشكل فى النهاية أزمة جيل الستينيات الذى عاش مرارة الاغتراب، وعاش واقعاً يدّعى كل من يتحدث باسمه أنه واقع المستقبل والأمل.

أما النهج الروائى الذى انتهجه «صنع الله إبراهيم»، فى روايته الأخيرة (ذات)، فيؤكد أن الرواية

لديه أصبحت شهادة ووثيقة ودليل عمل، وقانون إنقاذ. إنها تقدم وتجسد وتصور حضور وتدنى وتآكل واقعنا وحياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية التى حاصرتها مخططات وسياسات تدميرية، خارجية وداخلية، أدت إلى مأساة ما زالت أحداثها تتتابع حتى اليوم.

إن الروائى يصبح هنا كاتب منشور سياسى، ومؤرخاً ومحرضاً، وهو يوثق ويجمع أخبار الصحف والمجلات والنشرات الدالة على هذا السقوط والمفسرة له، فتصبح الرواية بمثابة التاريخ السرى الأخلاقى للعصر.

لقد أدرك صنع الله إبراهيم جيداً أن هذه الموضوعية هى التى ترسم الخط الفاصل بين الأدب العظيم والأدب العادى، قليل الأهمية. لقد أصبح الصحفى فى الرواية مفكراً، واتخذ الحادث اليومى قيمة النموذج، وكانت الواقعية فى نهاية المطاف واقعية الأحداث المحلية وقد ضخمها ضمير أخلاقى.

وصحيح أن النهج الوثائقى نهج معروف قد استخدم من قبل بطرق تختلف عن استخدامات صنع الله إبراهيم، فقد عرفناه فى ثلاثية (الولايات المتحدة الأمريكية) لدوس باسوس، والمسرح الوثائقى عند «بيتر فايس». وحتى فى مصر توجد محاولة روائية لصلاح عيسى هى (شهادات ووثائق من تاريخ زماننا)، وكذلك مسرحية (النار والزيتون) لألفريد فرج. ولكن الوثائقية فى رواية (ذات)، جدران وسياج ومناخ، فهى قصة أسرة جديدة تتكون من زوجين هما «ذات» و«عبد المجيد» اللذين ينتميان إلى الطبقة المتوسطة الصغيرة فى مدينة القاهرة، حيث تشكل وتحكم حياتها ومصيرها وسلوكاتها وتطلعاتها وأخلاقياتها هذه الوقائع والأخبار عن السياسات والمخططات التى نقرأ عنها فى عناوين وموضوعات الصحف ووسائل الإعلام وسلوكات الشخصيات العامة المؤثرة والمُشَكِّلة للحياة.

وفى تواز واتساق بين وقائع حياة هذه الأسرة وسلوكاتها، حتى فى غرفة النوم، يقدم الكاتب، وباختيار واعٍ وذكى، كمّاً من الأخبار والوقائع والأحداث العامة، يفسر ما يحدث لهذه الأسرة، ويتحكم فى مصيرها، ويكشف بعمق ونفاذ بصيرة عن محنة الانهيار والسقوط التى أحدثتها سياسات السادات الخارجية والداخلية، واستمرارها حتى الآن فى أشكال تتقنع بحرية الرأى والديمقراطية القشرية، وهى سياسات أدت إلى ظهور وحوش الانفتاح الاقتصادى وحيتانه، وشركات توظيف الأموال، وظواهر استيراد الطعام والدواء غير الصالحين للاستخدام، ورشوة كبار المسؤولين وانحرافهم، وتحولهم من مراكزهم السيادية والسياسية إلى عصابات مافيا فى البنوك والشركات الأمريكية والبنوك الإسلامية، فضلاً عن اختراق أمريكا وإسرائيل لبنية المجتمع وسياساته وتسلطهما على أسراره. إنها مأساة وملهاة، لعل أروع تعبير عنها هو ما نشرته الصحف على لسان رئيس الوزراء ضد ماكشفته صحف المعارضة من فساد وانحراف حين قال: «نحن حكومة ولسنا عصابة».

إن كل أزمة اجتماعية، وكل مرحلة من مراحل الحراك الطبقى، لابد أن تؤكد الطابع العرضى للمصير الفردى؛ فكلما أصبحت أشكال الحياة أكثر عرضية، تعذر وضعها فى أشكال شعرية، وهذا ما أدركه جيداً صنع الله إبراهيم، وعبّر عنه ملتزماً الصراحة الصارخة والأسلوب المباشر استهدافاً لتعرية وكشف آليات هذه التحولات فى جسد المجتمع، وتفككه وتحلله، وعبثيته ولا إنسانيته. إننا نشهد هنا، للمرة الأولى فى الرواية المصرية، التحلل الذاتى المأساوى للمثل العليا البرجوازية، بسبب فساد الأسس الاقتصادية التى تقوم عليها وطبيعة القوى الرأسمالية الطفيلية. لذلك فكل شخصية من شخصيات الرواية ترتبط بالمشاكل المادية المطروحة لديها دائماً، ارتباطاً لاينفصم بالعواطف والانفعالات الذاتية وما ينشأ عنها من آثار ونتائج. وعلى الرغم من أن كلاً من «ذات» و«عبد المجيد» هما نقطة الانطلاق الوحيدة فى هذه الرواية، فإن نهج البناء الأدبى يتضمن إدراكاً عميقاً

للتفاعلات والتشابكات الاجتماعية . إنه نهجٌ يتضمن تقييماً لاتجاهات التطور الاجتماعي أكثر صوابا من تلك التقييمات التي قدمها المنهج الذى اصطنعه الواقعيون المتأخرون، وادعوا علميته .

شهادة بهاء طاهر عن الثورة فى (قالت ضحى)

فى رواية(قالت ضحى) ، يضعنا الراوية فى إطار «الزمنية التاريخية للحدث الرئيسى» ، والراوية هو الموظف المثقف الذى يعمل فى إحدى الإدارات الهامشية فى وزارة غير محددة لنا، غير أننا نعرف فقط موقعها الجغرافى الذى يقع أمام بورصة الأوراق المالية. وتبدأ الرواية، صباح يوم صيفى فى أوائل الستينيات؛ فى اليوم التالى لقرارات التأميم. وفى حوار ذى دلالة بينه وبين زميلته «ضحى» ، نعرف أنها تنتمى إلى أسرة من الأسر التى شملتها هذه القرارات. ثم يظهر «سيد» الذى يعمل «منادياً» للسيارات ثم كسدت بضاعته بعد إغلاق البورصة.

إن ضحى رغم تأميم الأرض، وبطالة زوجها الأرستقراطى، تتقبل برحابة صدر ووعى متجاوز ما حدث لها «فأمثالهم فى أوروبا المتقدمة ذبحوا أمثالنا أيام الثورة الفرنسية والروسية». ويجيبها «الراوية» محدداً موقفه الباهت من الثورة الذى يخفى أعماقا ستنكشف فيما بعد: «لايهم أن أكون معها أو ضدها، أنا مجرد موظف لايفهم كثيراً فى السياسة ولا أريد أن أفهم». ويردد فى الوقت نفسه، بينه وبين نفسه: «لم أقل لها إن السياسة كانت ذات يوم مأكلى ومشربى، كنت أنا نفسى قد نسيت ذلك» ، فتجيبه «ضحى» بتحديد أعمق يكشف عن أبعاد شخصيتها: «لايضيّع الدنيا الذين مع أو الذين ضد ولكن يضيّعها المتفرجون». فما جوهر كلمة «السياسة» ؟ «السياسة كانت ذات يوم مأكلى ومشربى كنت أنا نفسى قد نسيت ذلك». على إيقاع هذه الترديدات النفسية الباطنية للراوية، سنقوم برصد وتقييم الراوية فى علاقته بالأحداث الرئيسية والتفصيلية السابقة للثورة قبل التأميمات فى الستينيات وبعدها.

الخيط الذى نلتقطه أن «سيد منادى السيارات» طَلَبَ من «الراوية» أن يبحث له عن وظيفة فى الوزارة، فلم يجد إلا صديقه الناجح وظيفياً «حاتم» . ومن خلال التداعى نعلم أنّ «حاتم» و«الراوية» زميلان قديمان كانا يعملان بالسياسة يوماً، لانعرف فى أى اتجاه ولن نعرف حتى نهاية الرواية، اللهم إلا من استنطاق مصداق الرؤية للتحولات السياسية للثورة «لقد اشتركنا معاً فى مظاهرة «ميدان الإسماعيلية» ، الذى صار ميدان «التحرير» فيما بعد، ضد معسكر الإنجليز ـ لعله يقصد مظاهرات ١٩٤٦ ـــ ، وهذا أمر له دلالة فى تحديد الفترة الزمنية التاريخية لاندلاع وتصاعد الثورة الوطنية الديمقراطية التى شاركت فيها كل الاتجاهات المعبّرة عن جدل العملية الاجتماعية، وصراع الطبقات وتوحدها ضد الإنجليز والقصر. وكان أبرز هذه الاتجاهات تعبيراً عن المتطلبات السياسية والاقتصادية برنامج «لجنة الطلبة والعمال» ، وهى اللجنة التى قادت انتفاضات ٤٦، ١٩٤٨ وأسقطت معاهدة «صدقى ـ بيفن» .

وعلى ضوء القياس التاريخى والسياسى، سنجد أن ثورة يوليو هى التى قامت بتنفيذ بعض عناصر برنامج «لجنة الطلبة والعمال» وذلك بتحويل جهاز القمع، وهو الجيش، إلى الانقلاب على القصر والإنجليز. ولو استقصينا الانتماءات الفكرية والسياسية لقيادة تنظيم الضباط الأحرار، لوجدناها لاتجاوز برنامج لجنة الطلبة والعمال، إن لم يكن بعضها متخلفاً عنها. ونلتقط من هذا التحليل السياسى مدى مصداق «بهاء طاهر» على لسان «الراوية» فى رواية (قالت ضحى) ، ذلك عندما تختلط وتلتبس الفترة الزمنية التاريخية فى وعى «الراوية» الذى كان وزميله «حاتم» من أعضاء هذه المظاهرات. ومن هنا يمكن أن نتساءل: كيف يصبحان وهما من «جيل الستينيات» موظفين صغيرين فى إحدى الوزارات فى مرحلة التأميمات فى الستينيات. وسوف نكتشف خلل البناء الفنى نتيجة لهذا الصدع .

ونعود إلى تحليل الرواية. يؤكد «الراوية» : «ولم ندخل أنا وحاتم أىّ حزب، ولكنه بعد الثورة، وكنا قد توظفنا، دخل «هيئة التحرير»، ولم أعد أنا أهتم بأى سياسة». إذن، فالراوية مجرد وطنى، كالماء والهواء، ليس له انتماء محدد. أما حاتم فشخص انتهازى سرعان ما التحق بتنظيمات الثورة فى فترة بحثها البراجماتى عن تنظيمات بديلة للأحزاب الليبرالية واليسارية والدينية، وكانت وقتها تتلاعب بتنظيمات الإخوان. ويحاول «بهاء طاهر»إقناعنا بأنه سيقدم شهادته، من موقع المتفرج وبرؤيته، هذا المتفرج الذى رفض الانتماء، فنتساءل نحن بدورنا عن تجربة الكاتب ذى الوعى السياسى . ولابد أن ندرك أنه على الرغم من رفض قوى وطنية عديدة، الانخراط فى منظمة «هيئة التحرير» التى كانت بلا جدال تنظيما سلطوياً فاشياً، فإن هذا الرفض لم يمنع هذه القوى من النضال العنيف ضدها، وحماية خط الثورة الوطنى من تطبيقاتها البراجماتية. وهنا لايجب رصد هذه الوضعية السياسية والاجتماعية بهذه البساطة، فـ « حاتم» شخص انتهازى فى نظر الراوية، لأنه دخل«هيئة التحرير»، لذلك فهو فى الوقت نفسه وصولى فى الوظيفة، وصل إلى وظيفة «وكيل إدارة المستخدمين» و«سبقنى بدرجتين»، بينما ظل «الراوية» راكداً فى وظيفة هامشية بالوزارة، يكن حباً صامتاً لزميلته «ضحى»؛ المرأة التى تمثل نموذجا للأرستقراطية المصرية، فهى تتقن عدة لغات، مثقفة، تقرأ ـ فيما تقرأ ـ رواية (الأمل) لأندريه مالرو، وتتعدد جوانب شخصيتها، ولها حضور غامض، لعلها تحمل سراً دفيناً.

إن ما يهمنا هو اصطياد خيوط الميلودراما الروائية التى شكلها «بهاء طاهر» محاولا إقناعنا بأنها رواية بانورامية، تستعرض أحداث مصر، رامزاً إلى ذلك باختيار عدة شخصيات نمطية ومنها «الراوية»، حاتم، سيد وغيرهم. بل إن مصر، وهذا هو المضحك، سيرمز لها عندما نتوغل فى الأحداث، وعندما يقوم الراوية مع «ضحى» برحلة دراسية على نفقة الوزارة إلى روما، وتنتقل العلاقة من الزمالة إلى الصداقة إلى الحب إلى الجنس، ستقدَّم «ضحى» بوصفها رمزاً لمصر، وذلك باستيحاء التراث الفرعونى وأسطورة إيزيس وأوزوريس.

سنؤجل تحليل هذا الفصل المكثف بالصورة والرمز، والمجسد لمهارة «بهاء طاهر» فى تقصيه وتحليله لأسرار غموض شخصية «ضحى» من خلال إطار حياتها وزيارتها للمعابد والآثار، واهتمامها بالمسميات التاريخية، والأساطير القديمة، عندما أكدت له، فى شبق وشفافية، وفى لحظات تجل صوفى، أنها «إيسيت» وأن «أوسير» تجلّى لها فى القمر»؛ ونعود إلى الخيط الرئيسى، وما يتفرع عنه من خيوط، أو اللحن الرئيسى وما تقاطع معه من مقطوعات، سردها أو عزفها «بهاء طاهر» بمهارة روائية ذكية، فيها اقتصاد فى اللغة، وقدرة على الوصف ورسم الشخصيات من واقع الحوار وتعليقات «الراوية» الذكية المكثفة ذات الدلالات المتعددة.

عندما ذهب الراوية إلى حاتم، لكى يبحث لسيد عن وظيفة، كان حاتم قد أصبح عضواً بارزاً فى «الاتحاد القومى»، وكان ثمة تغيرات توشك على الحدوث فى «الاتحاد القومى» ليصبح اسمه «الاتحاد الاشتراكى». ويردد حاتم: «اتحاد اشتراكى اتحاد عفاريت زرق، نحن معهم والزمن طويل» . أما الراوية، فيفاجأ بأن «حاتم» يرد على استشارته فى تحريك موضوع المنحة الدراسية والسفر بقوله عن ضحى: « اذهب واجعلها تحرك موضوع المنحة والسفر»، «هذه سيدة مسنودة جيداً، عينت بمكافأة كبيرة خارج الكادر، وبقرار من وكيل الوزارة نفسه، هل تعرف من هو ظهرها؟» . على ضوء هذا السرّ سيقع «الراوية» فى حيرة فهو موظف بسيط فقير، مثقل بأعباء زواج شقيقاته، وهو فى الوقت نفسه مثقف يتقن اللغات، وله طموحات غير محدودة. لقد جذبته شخصية ضحى وأنوثتها، فاندفع إليها محبا شغوفاً غير أنه متزن فى تعبيره عن حبه، أما هى فامرأة مجربة وزوجة فى مأساة تغرق أحزانها فى الخمر. ورغم رفضها لمنطق الزواج البرجوازى، إلا أنها متحفظة فى إعطائه

معلومات تفصيلية عن زوجها، ابن طبقتها، الذى فقد الأرض والثروة ولكنه لم يفقد النفوذ.

وسنعرف من مناقشات ومواقف عديدة بين ضحى و«الراوية» الكثير عن تراث الطبقة الأرستقراطية وخبراتها، ودورها - برغم ضربات الثورة لها - فى تمدين مصر وإدخالها عصر النهضة، كما سنعرف تذبذب «الراوية» بين الانتماء لتوجهات الثورة السياسية والاجتماعية إلى ضرب هذه الطبقة - الذى يحب إحدى بناتها ضحى - وعدم اقتناعه بخطواتها الفوقية فى الوقت نفسه، ثم نكاد نضل فى متاهات رحلة الدراسة فى جنبات روما، بحدائقها وآثارها الرومانية، وشبق الجنس والخمر، والتواصل بين «الراوية» وضحى. ولاستجلاء مايعتقد «بهاء طاهر» أنه سر أسرار أزمة الراوية، السياسية والنفسية، نعود للنص، حيث يعترف «الراوية» بين يدى «ضحى» فى لحظة امتلاء: عندما اندلعت مظاهرات الطلبة فى أزمة الديمقراطية عام ١٩٥٤، كان الراوية وحاتم يهتفان فى المظاهرات، المحاصرة بالدبابات، «يسقط حكم البكباشية». لقد قبض عليه وعلى حاتم، وضربا فى المعتقل بالأحذية والأحزمة، والغريب أنه شعر بالخوف، لم يكن يشعر أثناء المظاهرات بالخوف من الرصاص، ولكنه فى المعتقل، وأمام رعب التعذيب، اعترف خوفاً على وظيفته وعلى مصير شقيقاته بأن الحزب أو المنظمة التى حرضت الطلبة على المظاهرات «هم، هذا وهذا وهذا، ومن بين من أشرت إليهم حاتم». والغريب أن ضابطاً صغيراً، كان يتولى تسليم كل معتقل للضابط الكبير، اندهش من تسرعه فى الاعتراف، وقال له: «لماذا تخون أصدقاءك، إذا ثبت قليلاً سيطلقون سراحك؟»، بعدها التقى بحاتم الذى انضم إلى «هيئة التحرير» بعد إتمام الجلاء وطالبه بالانضمام:

«رفضت، رأيت بعض أحلامنا تتحقق، رأيت الإنجليز يخرجون، ومدارس تبنى، ومصانع تقام فى كل مكان، ولكنى قلت لا شأن لى بذلك، لست كبيراً بما فيه الكفاية».

فى اجتهادنا للسيطرة على عناصر أزمة «الراوية»، وفى الوقت نفسه على جوهر البعد الفاعل فى الموضوع الروائى، نجد أنّ «بهاء طاهر» يمنح نفسه صلاحيات، يجب مناقشتها، فى محاولته للتعبير والتحدث باسم الجيل السياسى والأدبى الذى وعى، وبشكل مبكر، أزمة الديمقراطية ومفترق طرق الثورة فى عام ١٩٥٤، وهو موضوع مازال مطروحاً فى الفكر السياسى والاجتماعى لتتابعات ومسار ثورة ١٩٥٢ وتفاعلاتها وما تبقى منها حتى الآن فى مواجهة أزمة اقتصادية وفكرية وقومية، وتوازنات بين القوى الكبرى، وأخطر مواجهاتها الآنية مع عدو سياسى وحضارى، هو الصهيونية.

لقد أقام ثنائية «سيمترية»، أقصد مصنوعة، لنموذجين: المناضل السياسى الذى ضعف لحظة التمرد واكتشف أمام أجهزة القمع أنه صغير وربما خائن، وهو النموذج الأول «الراوية». أما الثانى، حاتم، فهو نمط للمتمرد قبل الثورة، ثم المتسلق لكل مؤسساتها السياسية والوظيفية. من وجهة النظر تلك سنرصد تفصيلات البانوراما السياسية والاجتماعية للحياة المصرية فى مراحل الثورة عبر هذه الزمنية.

لكن هناك شخصية أخرى لها أهميتها، بناها الكاتب بتخطيط وتصميم، تذكرنا بشخصيات نجيب محفوظ الذى يقوم بنائها من خلال المنظور الوضعى الأخلاقى البرجوازى، بناءً ليس فيه حيوية وتلقائية وتخلُّق أبعاد النمط - الشخصية - النموذج - الرمز، بمزاجها النفسى وسماتها الحضارية ومبررات صعودها الطبقى والسياسى. إن «الراوية» يبدأ تعريفنا بسيد واصفاً إياه بأنه «صعيدى»، «لماذا صعيدى بالذات»، ويقول حاتم وبضحكة صفراء - ضحكة الصياد - إن « سيّد لديه حماس ثورى»، أما ضحى فتحاور سيد حول عمله بالقطاع الخاص باعتباره منادياً للسيارات أمام بورصة الأوراق المالية، ثم عمل فيما بعد فى الحكومة (حكومة الثورة)، وفى هذا الحوار يتحدد الموقف الطبقى لكل

منهما، فسيد ينسف أخلاقيات هذه الطبقة التى لاتعرف الرحمة، فى حين يهتز الراوية رعباً.

وخلال شهور عرفت الوزارة كلها «سيد»، فهو قد حصل على الإعدادية، وترقى من فئة «السعاة» إلى فئة الموظفين حيث عُيِّن «ملاحظ عمال»، ثم بدأ يتبنى مطالب العمال، فدخل معركة مع حاتم حول حق هؤلاء العمال فى أجر إجازة «الجمعة»، بينما حاتم مرعوب يتساءل: «مَنْ ملأ رأسه بهذه الأفكار؟»، ويهدده بالفصل، ولكن سيد يجتاز هذه المعركة بصلابة، ويرقبه «الراوية» فى عطف وشفقة وهو يقول بحماس: «كلُّ شيء قد تغير، والبلد الآن أصبح بلدنا، الثورة جعلتها بلدنا، أليس كذلك يا أستاذ»، وبعد أيام أخبر حاتم «الراوية» أن «سيد» استدعى للتجنيد وسيرحل إلى اليمن للقتال هناك، وتعلّق ضحى فى كلمات دالة: «أليس مؤمنا بالثورة، لماذا لا يدافع عنها حتى فى اليمن»، فى حين يعطى «الراوية» مذكرة سيد عن حقوق العمال إلى اللجنة، بعدها بأيام كان سيد عند «حاتم» متحمساً للحرب فى اليمن. ويتساءل بسذاجة لماذا لاينضم «الراوية» إلى «الاتحاد الاشتراكى»، فى حين يتضح من الحوار أنّ «حاتم» لايجد سنداً يحميه فى تصاعده الوظيفى إلا بالانخراط الكامل فى «تنظيمات الاتحاد الاشتراكى» حتى لو لم يكن مؤمنا به.

سيغادر «الراوية» مصر مع ضحى، بعد أن تواصلا عاطفيا، إلى روما، وسنعود لما جرى فى روما من أحداث مكشفة لنتعرف جوانب جديدة فى شخصية ضحى، وحيث يتعرض «الراوية» لعديد من التجارب، ستوضح أزمات حياته. ولكننا الآن نتابع «سيد» وتطور حياته ونمو شخصيته.

عندما عاد «الراوية» من روما محملاً بالأشجان والإحباط والفجيعة فى حبه لهذه المرأة التى كانت تخفى أسراراً عميقة ورهيبة، فوجىء بخبر مؤداه أن «سيد» قد فقد ساقه فى حرب اليمن. لقد أدرك سيد بالمعاناة الرهيبة فى هذه الحرب حقائق جديدة لعل أبرزها ما يقوله للراوية:

«عندما هجم علينا رجال الإمام بالليل، وراحوا يضربون علينا بالنار من بيوت عالية فى الجبل، كان هناك فلاحون يقفون معنا، بعضهم لم يكونوا يعرفون ضرب النار، وكانت تلك هى بيوت كبراء البلد».

ثم نكتشف مَنْ حارب من المصريين، ومَنْ تاجر، وكذلك يقول:

«أما رجال الإمام، فكان أول شيء عملوه حين نزلوا القرية، هو أنهم أحرقوا المدرسة الخشبية التى بناها مهندسونا بصناديق الذخيرة».

ويختفى سيد فترة، ثم يرجع من الحجاز وقد أصبح حاجاً، ويحاول، بمناسبة الانتخابات الجديدة للاتحاد الاشتراكى بالوزارة، أن يعرف سبب إحجام «الراوية» عن الاشتراك فيها، فهو يثق فيه وفى رأيه، وهو مستعد أن يتراجع لو علم منه الحقيقة، ولكن «الراوية» يتهرب، وتتم الانتخابات وينجح سيد وحاتم. وكان معظم الناجحين من قائمة وكيل أول الوزارة، ومن بينهم «عبد المجيد» الزوج المنفى لأخت الراوية التى بدأت هى الأخرى تتكلم فى الاشتراكية بافتعال مثل زوجها، مما أحال البيت إلى جحيم بالنسبة «للراوية» الحائر المصدوم فى أبسط الأشياء وأهمها بعد فقدانه لـ «ضحى» وموقفه السلبى الرافض «للاتحاد الاشتراكى» والثورة. إن سيد فى رؤية الكاتب وعلى لسان «الراوية» هو نموذج ابن الشعب الفقير الذى ظل مؤمنا بالثورة، غير أنه بالممارسة اكتشف ما وراء الظاهر من تناقضات حيّرته، لقد اكتشف هذه التناقضات فى تجربته النقابية؛ فى دفاعه عن أجور العمال، ثم حرب اليمن وفى الاتحاد الاشتراكى، وهو يعى بالممارسة أن «سلطان بك»، وكيل الوزارة الأول ورئيس لجنة الاتحاد الاشتراكى بالوزارة، هو

رأس العصابة التى تضم حاتم وعبد المجيد زوج أخت الراوية. غير أن الأخطر من ذلك، الذى أثار دهشة «الراوية» ورعبه، أنّ ضحى هى الطرف الأقوى فى العصابة، وهى التى تتقاسم الرشاوى مع «سلطان بك».

ونتساءل هنا: أليس من السذاجة، رغم احتمال واقعيتها، أن يرمز «بهاء طاهر» للطبقة العاملة أو جماهير الشغيلة بنموذج إنسانى ليست له أرضية طبقية محددة؟ رجل بدأ حياته منادياً للسيارات، ثم أصبح ساعياً، ثم ملاحظ عمال، ثم موظفاً كتابياً، أى أنه جزء من النماذج التى تكتسب فى طريق صعودها الاجتماعى سلوكات انتهازية مع وعى طبقى ضبابى، وهى بممارستها تخدم كل الأطراف. لقد أراد «بهاء طاهر» أن يصور ضلالة جماهير الثورة، وتلاعب رجال الثورة بمصير هذه الجماهير فى الوقت نفسه، وهذا تبسيط ساذج لعملية الصراع الطبقى وجدلها فى سياق تحولات ثورة ١٩٥٢. ولعله منطقى لو أخذنا الطرف الآخر وهو «الراوية» بوصفه نموذجاً للمثقف البرجوازى الصغير الذى اكتشف قدرته الثورية فى محنة بسيطة أثناء أزمة الديمقراطية فى ١٩٥٤. لقد أصبح سيد ينظر إلى تحولات الثورة ومؤسساتها بمنطق من اكتشف اللعبة، وأيضا، فى الوقت نفسه، بمنطق الشاهد المتفرج السلبى.

وقبل أن نستغرق فى هذا التحليل نعود إلى جزء مهم من الرواية، هو فترة الدراسة التى أمضاها «الراوية» مع ضحى فى روما. لقد كشف «بهاء طاهر» عن انبهاره بتقاليد الرواية فى العالم الثالث وولعها بقضية صدام الشرق والغرب، والمقاومة الحضارية لأوروبا، كما فى روايات (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم و(قنديل أم هاشم) ليحيى حقى، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، و(الحى اللاتينى) لسهيل إدريس. فحاول أن يقرأ الشخصية المصرية وأحداث الثورة، والإحساس بها فى روما، غير أنه، على لسان «الراوية» بتكوينه الذى أوردناه، غرق فى تورمات الرومانسية الجديدة: صفحات وصفحات من الوصف لآثار الحضارة الرومانية، والحدائق والميادين والتماثيل. لقد استغرق فى حب ضحى، وتمازجا حتى وصلا إلى ذروة الجنس. لقد وقع فى براثن امرأة مدربة، ابنة الأرستقراطية المصرية، الممتدة إلى الأطراف، حتى لتكاد تتعامل مع شبكات التجسس الصهيونى، من خلال صديقة لها، هى المرأة التى تعمل بالمعهد الذى يدرس فيه «الراوية» وضحى.

والقارئ يتساءل: ما المبرر الروائى لاستعراض ثقافة الكاتب ومعرفته بالأساطير وأصداء التاريخ فى روما، ثم هذا الحوار والتقريرية الشاعرية التى خلط فيها بين شخصية ضحى وإيسيت التى أخصبها أخوها «أوسير»؟ كيف يبرر لنا استخدام الأسطورة المصرية «إيزيس وأوزوريس» فى أبعاد معاصرة؟ لقد سقط فى رمزية الرواية الواقعية، المستوفاة الشروط، التى استنفدها «نجيب محفوظ»، فى الترميز لمصر بامرأة فى عديد من رواياته، لعل أبرزها (ميرامار) و(الكرنك) حيث «زهرة» و«قرنفلة» تقدمان بوصفهما رمزين للوطن.

وطبعاً لاأنكر على «بهاء طاهر» إمكاناته الثقافية، ولكن الموضوع ينحصر فى استخدام هذه الإمكانات الثقافية ووظيفتها فى بناء الرواية، فهل لها من دور سوى الظن أنه يتجاوز المكان والبيئة الطبقية التى صورتها الرواية المصرية. إننا لسنا ضد تصوير الحدث والشخصية فى الامتداد المكانى، خاصة فى أوروبا، ولكن لابد من منطق يتسق والرواية ويحدد هذه الاستخدامات، ولايتعلق بمجرد رغبة التعالى عند الكاتب.

لن نجد، بعد تقصى هذه الأحداث والنماذج، إلا استطرادات مملة عن ضياع «الراوية» وغربته، وإقامته الدائمة فى المقهى، يلعب الطاولة والشطرنج، ويمارس اللامبالاة والجنس فى زوايا الأماكن المعتمة، مثل الأحياء المحيطة بالمدافن. وخلال هذا الإملال الرومانسى فى وصف أزمة «الراوية»، يتصاعد موقع سيّد حتى يصبح عضواً فى التنظيم الطليعى، وينكشف وكر القمار الذى يديره زوج ضحى والذى يتردد عليه حاتم.

تلك هى رؤية «بهاء طاهر» لتناقضات ثورة ١٩٥٢ وتقلباتها بين اليمين واليسار فى مرحلة ماقبل هزيمة ١٩٦٧.

إن شهادة بهاء طاهر متأخرة وتكشف عن ادعاءات التعبير عن جيل عاش الصراع الاجتماعى والسياسى والفكرى حتى درجة الصدام مع السلطة الوطنية الناصرية، ربما لأنه لم يكن فى موقف كاتب (قالت ضحى) الذى كان يحتل أبرز المراكز فى أخطر أجهزة الإعلام. وعندما ضرب جيل الستينيات فى عصر الانفتاح السعيد وغضب المهيمن على الثقافة والأدب والإعلام أيامها، كان كل الذى نال كاتب (قالت ضحى) هو النقل أو الإبعاد عن ممارسة مهنته فى الجهاز الإعلامى، فأصبح - من ثم - فى المعارضة، وقرر أن يشهد على صراع جيله مع سلطة ١٩٥٢ برومانسية المثقف البرجوازى الصغير الذى يؤثر السلامة ويخشى على نفسه عندما يشتعل الحريق الاجتماعى، فى حين دخل أبناء جيله معتقلات القلعة وطره وأبى زعبل.

إننا لانظلم «بهاء طاهر»، فهو كاتب له مهاراته وأسلوبه، وقدراته على تشكيل إبداعه الروائى من خلال تصويره للحدث الدرامى، وغنائية شاعرية، فضلاً عن تأثر السرد الروائى عنده بالموسيقى، فالبناء سيمفونى، وهناك أكثر من لحن يعزف بتنويعات متناغمة، غير أن هذه المهارات التشكيلية تتصدع بسبب شحوب الرؤية.

ولكن إشكالية الرواية عند «بهاء طاهر»، هى طموح كاتبنا أن يكون شاهداً على جدل صراع اجتماعى وسياسى لم يكتو بناره.

ومن هذه الرؤية الساذجة الباهتة، حاول أن يشهد على اضطرابات الحركة الطلابية الشهيرة عامى ١٩٧١، ١٩٧٢، حيث كتب «أمل دنقل» عن اعتصام الطلاب فى ميدان التحرير قصيدته المشهورة «الكعكة الحجرية». لقد حاول «بهاء طاهر» فى رواية (شرق النخيل) أن يشهد على هذه المرحلة من ثورة ١٩٥٢. ولكن هذا الموضوع يستحق دراسة مستقلة، لأننا فى هذه الرواية نواجه بوجود «الراوية» نفسه، فاقد الهوية، الذى كان يعمل بالسياسة ويقرأ، ثم قرر الصمت والغرق فى التآكل.

قدر الجيل فى (قدر الغرف المقبضة) لعبد الحكيم قاسم :

ونصل إلى رواية (قدر الغرف المقبضة) لعبد الحكيم قاسم، حيث تتجسد بعتامة كثيفة رحلة عبد العزيز عبر حياته التى يعيشها فى سلسلة لاتنتهى من الغرف المقبضة، تتآكل فيها الروح وتعشش فى ثنايا القلب التعاسة والحسرة والانكسار والاكتئاب «ما زالت كلمات أبيه تعاوده بين آن وآن.. هذه الدار ريحها ثقيل»، تعاوده هذه الكلمات فيتذكر دارهم فى القرية.

إن الحياة الخانقة التعسة فى هذه الدور الخربة المهدمة الكالحة، تجعل «عبد العزيز» يتساءل:

«فهل يكون ثمة يوم يجتمع فيه الخلق قلباً واحداً أو نظراً واحداً ويداً واحدةً، ينحّون ركام الحطب عن السقوف، عن الجدران، ثم يتدبرون أىَّ نية من الخوف والجمود والبلادة ترسمه هذه الجدران على الأرض متعوجاً متداخلا، حاصراً الفكر والروح، ضاغطاً على القلوب، تعفن حبيس الدور المقبضة، وتنتن بالحقد والنزاع».

إن ثمة عقيدة تترسب فى قلب «عبد العزيز»، جسدتها كلمات الأب، سوف تحكم مساره فى تنقلاته عبر صباه وشبابه ورجولته، فى رحلته من القرية إلى حوارى وأزقة القاهرة وأحيائها الشعبية المزدحمة وغرفها المقبضة التعسة التى سيعيش فيها.

الأب يقول: «الناس هم الناس على كل حال»، لكنها اللعنات. وهو بذلك يفسر اختلاف قسمة الحظوظ بين الخلق، السرُّ كائن فى الدار، وعلى ذلك فقد استقر فى نفس «عبد العزيز» أن دارهم منحوسة العتبة، وأنها هكذا تحبس حظوظهم فى جوها المكتوم خلف جدرانها الصامدة الرطبة، وأنه لا أمل إلا بالخروج، لكن إلى أين والأحوال تسوء من يوم إلى يوم.

فالراوية هنا يستحضر فى قليل من الصور بالغة التأثير عالماً قاتماً وحشياً، كل ما فيه منقول ببرودة «كافكا» الدقيقة، وبأسلوب بصرى واقعى فى آن. إن الحقيقة الفنية تستحضر هنا بعريها المحتد والقاسى، أكثر مما تستحضر بارتجافها.

لقد حمل تأثير السينما إلى الرواية مطلباً جديداً هو «الحضور»، فقد صار على «الشخصية» أن تفرض نفسها عن طريق الصورة الحاضرة، المعيشة فى الحاضر، وليس فى ماض قصصى، أو عن طريق الصوت والخطاب والمونولوج وامتحان الضمير، ليس باعتبارها «إنساناً» تروى حكايته بل باعتبارها «فرداً» حاضراً أثناء قراءتنا.

إن المزج الماهر للحاضر البصرى والصوتى، والماضى المستحضر فقط من خلال نقطة حاضرة، قد سمحا لنا بمعايشة «عبد العزيز» فى مرحلة السجن والاعتقال واغتيال حريته، بلا طنطنة عن نشاطه السياسى، وبإشارات قليلة، وسمح بفهم مأساته بوصفه رمزاً ونموذجاً لفصائل اليسار التى اعتقلت فى عام ١٩٥٩، وعانت القهر والصدام مع السلطة، صدام المثقفين الشهير، ووطأة معتقل الواحات بالوادى الجديد، حيث الصحراء، والشمس تسحق الفراغ وتملأ القلب بالرعب والضوء الجارح. فالمكان، فى هذه الرواية، يصبح عنصراً رئيسياً فى نسيج السرد ومكوناً من مكونات البنائية التشكيلية للرواية.

إنّ الحقيقة الانطباعية المضاعفة الدوّارة، المصنوعة من غبار مضىء معلق فى الفراغ، عن عالم السجن والاعتقال، لا تروى بل لايمكن وصفها. وقلما تشير الكلمات، وحركات البشر الدقيقة أو الترددات والتشابكات، إلى بعض السطور فوق هذه الضبابية التى هى «الحقيقة» وهى «الحياة». وعلى هذا ينقل القارىء إلى عالم قاس تسوده نظرة جديدة.

ولقد ظن «عبد العزيز»، برحيله إلى ألمانيا، ، أنه اجتاز جحيم «قدر الغرف المقبضة»، ، وأن ثمة تفتحاً وازدهاراً ونقاءً ورحابة ستجعله يستمتع بحياته فى هذا العالم الجديد، غير أنه حمل قدره معه. ومرةً أخرى تفترسه هذه الحجرات الخانقة، والدور العفنة النتنة الرائحة، فضلاً عن الغربة والشتات، ومعاناة البحث عن هويّة ومشروع حياة، والتوق إلى تشكيل الواقع عبر الكلمات، وتغييره ومجاوزته إلى عالم يصبح فيه المستحيل إمكاناً، حيث تتوحد الذات مع الورق، وتشيد عالماً يتجاوز المحدود والمألوف والعادى.

لقد أصيب عبد العزيز بمرض السكر، وضعف بصره، وبدأ يحس أن النهاية على مرمى البصر، والسكة إليها سلسلة متصلة الحلقات، من وقائع عذاب لايحتمله البشر. ولكن متى أصيب بهذا المرض؟ هل كان ذلك يوم قرع بابه النجار والد زميله، وصاحب البيت الذى كان يسكن فيه، فى جوف الليل، فقام مرعوبا يتخبط فى الحيطان؟ هل كان ذلك يوم دفع قبضتيه فى زجاج باب الشرفة، فتمزقت ذراعاه العاريتان؟ أو أن ذلك كان فى واحد من السجون؟ أم فى برلين فى ليلة من الليالى الكئيبة بالغربة، ومع الخوف تحت سقف كالح وحيطان كئيبة؟ ما جدوى السؤال، لقد صرعته واحدة من هذه الغرف، وقد سقط بلا أمل فى النهوض.

لقد جسد «عبد الحكيم قاسم» فى هذه الرواية الإحباط والمعاناة وندوب التآكل، وفقدان الاطمئنان الذى عاشه جيل الستينيات، فى واقع حافل بالصعود والانهيار وأزمات ثورة يوليو ١٩٥٢. كل ذلك فى لغة مكثفة محملة بالصورة والرمز، لغة تنحت من التراكم الحضارى

لوجدان العربية المصرية، وتحتوى فى لحمة واحدة أرقى ما فى الفصحى والعامية من تعبير غنائى ذى إيقاع موسيقى حزين، يضفى على الوجود حياةً وحسًا وشاعرية.

هجرة الجيل إلى (البلدان الأخرى)

إن الإشكالية الفكرية والجمالية التى تقدمها وتؤكدها بوعى ونضج رواية (البلدة الأخرى) للروائى «إبراهيم عبد المجيد»، تتعلق بالمعاناة وخواء الروح والعقم وغيبوبة الوهم وضياع الأحلام التى يصطدم بها المهاجرون والساعون إلى دول الخليج؛ دول النفط ومدن الملح والثروة الأسطورية، حيث الحلم المدمر بتكوين الدولارات وتكديسها.

إنها شهادة موثقة، بالصورة والرمز المحسوس، عن الاستسلام والغرق فى عوالم قفزت فجأة من عهود البداوة والقبلية إلى الحداثة المدينية ذات الطراز الغربى فى المعمار والطرق والمواصلات، واستخدام منجزات التكنولوجيا والحضارة الغربية. غير أن هذه القفزة قد شوَّهت إنسان هذه المدن وأصابته بعديد من الأمراض العصابية والخلقية، وجعلته يتعالى فى كبرياء وصلف على هؤلاء المهاجرين من جنسيات عديدة، مصرية وعربية وأفريقية وآسيوية؛ هؤلاء الذين يشكلون الأيدى العاملة والخبراء فى كل مجالات الحياة بهذه المدن.

وفى (البلدة الأخرى) نلتقى بالراوية نفسه، ابن الإسكندرية العريقة، بتراكماتها الحضارية والبحر الذى شكل شخصيتها ومزاجها. الراوية نفسه الذى عرفناه فى روايات (الصياد واليمام) و(المسافات) و(بيت الياسمين)، والذى شهد مرحلة انهيارات وقلقلة، وحصار الثورة المضادة بقيادة السادات لأحلام وطموحات المشروع الوطنى التحررى لثورة ١٩٥٢ الناصرية، وشهد الانفتاح والمهادنة مع إسرائيل، والتبعية للغرب، وذوبان شعارات الاستقلال والقومية العربية والعدالة، وكل الأحلام المُرهقة التى عاشتها الثورة الوطنية المصرية.

«الراوية» نفسه بسماته وملامحه، يهاجر إلى إحدى مدن السعودية «تبوك»، ينتظم فى طابور المهاجرين، حيث الحلم بالثروة.

والانطباع الأوَّلى عن النهج الروائى المسيطر على بناء وتشكيل المادة الروائية هو نهج العناية، نعنى إيهام الحياة فى مواجهة فقر المصائر الفردية، حيث نجد أن لكل إنسان تلاحمه الخاص، إلا أن وحدته وشخصيته وقلقه لايحسب لها حساب، فى كلية تتفتح على الفراغ فى عالم مدينة «تبوك».

وفى البداية، سنحاول أن نتعرف هوية ومكونات «الراوية» ، فعبر رؤيته وخبراته وتحققاته ومعايشته، سوف نطل على واقع مدينة «تبوك»، ونتعرف هذه المدينة باعتبارها نمطاً للمدن السعودية، بكل وقائع وأحداث ونوعيات حياتها وأخلاقياتها وقيمها، وكذلك على الأنماط الإنسانية للمهاجرين إليها من كل جنسية، وأهل المدينة الأصليين وسلوكاتهم ومصائرهم، وجدل العلاقات الاجتماعية التى تتوازى وتتعارض فيها المصائر وسبل الحياة.

إن «الراوية» إسماعيل شاب جامعى، عاش حلم النهضة والتحرر الناصرى فى صعوده، واصطدم، فى الوقت نفسه، بانكساره وتحطمه فى نكسة ٦٧، وتتابعت الانهيارات رغم محاولة التماسك والتصدى، وحرب الاستنزاف. غير أن السادات انقلب على كل شىء جميل أحدثته ثورة ١٩٥٢ فى حياتنا، وقاد الثورة المضادة، وانقلبت الأوضاع الاقتصادية، حيث وحوش الانفتاح الاقتصادى وحيتانه، وشركات توظيف الأموال، والانحراف، والتشوهات التى مسخت حياتنا، رغم حرب أكتوبر ٧٣ التى بشرت بالأمل، ولكن السادات سرعان ما أجهض انتصارها، واعترف بالعدو التاريخى للعرب ـ إسرائيل ـ وجعل مصر تابعة لأمريكا والغرب.

كان هذا هو المناخ الذى أفرز جيلا مرهقاً، خائب الآمال، محطم النفس، يائساً، لايجد فى بلاده فرصة

لتحقيق أحلامه البسيطة، خاصة عندما يكون فى وضع «الراوية» إسماعيل ابن الأسرة الفقيرة الذى مات والده وترك له أخوات وإخوة، فلا مفر من السفر إلى دول الخليج، حيث العمل والحلم بتحسين الظروف المعيشية.

وما يميز الكاتب، هنا، هو رحابة مفهومه واتساق نظرته وكثافة وعيه بجدلية الحياة وتناقضاتها فى الغربة، وبما يشكل واقع مدينة «تبوك» وبيئتها، حيث ينتشر العديد من الجنسيات: آسيوية وأفريقية وعربية. ويبنى الروائى ويجسد، بحيوية فائقة ونقدية، نماذج دالةً من هذه الجنسيات، ويبرز فى درامية أزماتهم ومأساتهم فى الغربة: «فيليب سوساس» الكهربائى السيلانى، «أرشد» الباكستانى و«منذر» الفلسطينى، كل له قصة ومأساة وأحلام وأحزان تجسد هموم وطنه؛ فـ «أرشد» يكره «ضياء الحق» كما يكره «الراوية» السادات، و«منذر» يعانى ضياع وشتات الفلسطينى، وكل منهم ستعتصره وتلفظه مدينة «تبوك». أما المصريون فأبرزهم «عايدة» الممرضة التى حولتها مهنة الطب إلى آلة باردة قتلت مشاعرها وأنوثتها فى الغربة، وهى تحتضر احتضاراً غير مرئى. وفى مقابل «عايدة» المصرية، يقدم الكاتب نموذجاً لابنة المدينة «تبوك»، وهى «واضحة»، الفتاة البريئة المشتاقة للحب، تغتالها تقاليد المدينة البدوية الفظة وتقضى عليها، وتظل تطارد «الراوية» إسماعيل برسائلها: «لماذا تركتهم يفعلون بى ذلك، أنا أحبك لاتنسى»؟

ويظل «الراوية» شاهدا على انهيار أحلام كل هؤلاء، فشلا أو موتاً، ويتمتم بينه وبين نفسه :

«لماذا يؤكد الجميع لى فى هذه البلاد؟ هنا أرض تأبى إلا أن تمسك بما يسقط فيها، ولأنه إذا تمرد تقتله.. بضربة قدر أو حظ عاثر أو خطأ ساذج، تقتله فى كل الأحوال.. القتل هو الغاية» .

و«عايدة» تعرف وتذهب إلى حتفها بيدها.. و«صالح سنيور» ابن بار لهذه البلاد، يحب، وهو الصغير الهش، أن تكون له اليد الطولى حتى فى الإحسان. لقد امتلك البدوى الثروة وهو لايفطن أنها ليست من صنع يده، فالويل كل الويل لأبناء الحواضر والمدن.

إن هذه الرواية تقدم نمطاً جديداً للرواية العربية، وهو نمط الرواية التى تعالج ضياع الأوهام، وتبين كيف يتحطم مفهوم الحياة لدى أولئك الذين يهرعون إلى مدن الخليج حلا لمشكلاتهم الحياتية، وهو مفهوم قائم بالضرورة، برغم زيفه، على صخر مجتمعات النفط .

(نوبة رجوع) لشهداء الجيل

رغم أنها الرواية الأولى لمحمود الوردانى، بعد أن حقق تميزا فى القصة القصيرة عبر مجموعتيه (السير فى الحديقة ليلاً) و(النجوم العالية)، إلا أنها رواية تكشف عن مستقبل واعد، فهى تحقق على مستوى المبنى والمعنى عدة عناصر، يوحدها الصدق والوعى فى الشهادة على عذابات جيل الفترة القلقة المتناقضة والحافلة بالتناقضات والتقلبات السياسية بعد رحيل عبد الناصر، وانتصار الثورة المضادة، ثم حرب أكتوبر ومجد العبور وتحطيم خط بارليف، ثم الزيارة المشئومة للقدس والصلح مع إسرائيل والتبعية للغرب وأمريكا .

والحق أن من طبيعة المنهج الواقعى النقدى الذى التزمه الروائى فى تقديم الأحداث والشخصيات الرئيسية والثانوية أنه يعكس حركات عصره، حتى عندما يهدف من الناحية الذاتية إلى التعبير عن شىء مختلف تماما . وهذا التعاضد بين القصد الذاتى والالتزام الموضوعى هو الذى أضفى على البناء الفنى للرواية دلالته وصدقه، رغم هنات وسلبيات عديدة فى التصوير والإيحاء، والرمز، والحوار، واستخدام الزمن الدائرى الذى لم يحكم الكاتب السيطرة على دورته فى تنقلاته بين الماضى والحاضر والمستقبل.

وعلى الرغم من أن حرب أكتوبر هي المحور الرئيسى للرواية، فقد ناقش أبعادها ومضاعفاتها من منظور وزاوية بعيدة عن بؤرة مايحدث فى ميدان القتال، وهو ما سمح له بالتصوير غير المباشر والموضوعى، رغم التزامه موقفاً واعياً يكشف عن علاقاته بالحركات الطلابية فى الجامعة. فالراوية مثقف جنّد فى سلاح المشاة، يخدم فى قسم نقل جثث الشهداء إلى المقابر، يتسلم و«يجرد» متروكاتهم من أشياء بسيطة تكشف عن أوضاعهم الطبقية، فهم فى الغالب أبناء الفقراء من شعبنا الذين يدفعون ثمن حروبنا العادلة. وهو يعانى من الدوار والصداع ورائحة الفورمالين فى تردده على مشرحة الشهداء، وهو يعود دائماً إلى أوراقه ليحاول الكتابة عن هذه التجربة واستعادة عوالمها الخفية، وعن الندوب والتآكل ومآسى الحرب وأحداثها السياسية وصراعاتها الخفية، والحذر من موقف السادات وإسرائيل وأمريكا. كذلك يكتب عن الزملاء والزميلات، ومن بينهن «عايدة» الطالبة الثورية المنغمسة فى النشاط الطلابى السياسى والمطاردة من البوليس. ولأول مرة نلتقى بنموذج الفتاة المصرية العصرية الثورية مكتملا وناضجاً. لقد غدر بـ «عايدة» فى طفولتها، عندما افترسها عمها فى نذالة، ثم اكتشفت تراجعات أبيها النقابى القديم وتمردت عليه، وانغمست فى العمل السياسى، ومارست بنوع من التحرر علاقات الحب مع «الزاوية» حتى حملت منه. وتتوالى الأحداث فى الوطن حتى تجهض أحلام الجيل الذى حارب وناضل وتمرد، وهى أحلام يرمز لها الكاتب بإجهاض «عايدة» وموت علاقتها بـ «الراوية» الذى تنتهى أحداث الرواية وهو مازال يبحث عن الأصل والجذور بالبحث عن قبر أبيه، ولكن بلا جدوى.

إن «محمود الوردانى»، هنا، قد أثبت أنه لم يكن المتفرج الذى تستغرقه الفرجة على عصره، بل الصحيح أنه كان مدفوعاً بدوافع خلقية واجتماعية وسياسية، وهى دوافع واعية ولاواعية فى الوقت نفسه، غير أنها فى النهاية دليل على صدقه وتوحده مع قضايا شعبه فى الحرية والتقدم.

(انكسار الروح) للجيل

ونتوقف أخيراً عند رواية (انكسار الروح) لمحمد المنسى قنديل لأنها تشكل لحن الختام فى سيمفونية الرواية التى ناقشت وجسدت بحرية واسعة هموم جيل ثورة يوليو ١٩٥٢. إنها تكشف منذ البداية عن انكسار روح الجيل وخيبة أمله وضياع طموحاته، وخواء وعقم أحلامه، فى شكل أنشودة حزينة من المكابدة والعشق، صافية وعذبة اللغة والحضور والرموز، يقدمها «الراوية» منذ طفولته، وهو ابن مدينة «المحلة الكبرى» حيث مصانع وعمال النسيج وصراعهم البطولى من أجل حقوقهم البسيطة.

منذ البداية، نغرق فى علاقة تتصف بالبراءة والنقاء بين «الراوية» الطفل و«فاطمة» الصبية الرقيقة الغامضة التى تظهر وتختفى فى حياته. عرف فى أحضانها اختلاجة الشهوة الأولى وعالم المرأة الساحر. وتتوازى مع الخط نفسه عذابات «الراوية» ابن عامل النسيج المناضل والمثقف الواعى بحقوق العمال. ويبدأ وعيه فى التفتح مع الصدام الذى يحدث بين العمال والإدارة فيتشكل عالمه الأشمل والمتجاوز لحدود حياته العائلية الضيقة. لقد اعتقل أبوه بعد إضرابات العمال وتشتيت الأمن المركزى لتجمعاتهم.. ولكن ما يحير الصبى هو انبهاره بعبد الناصر، ووصفه لزيارته التاريخية لمدينة المحلة فى عيد أول مايو :

«ثم حدث الطوفان عندما أقبلت سيارته السوداء، وظهر فى حلته السوداء، كان شكلة غريباً رغم كل الذين يحيطون به، فلم يستطع أحد أن يحجب منه شيئاً، بدا واضحاً جلياً

أمامى بكتفيه المرتفعتين وصدره العالى قليلاً.. ورقبته ثم رأسه ..وأنفه البارزة. كلُّ شىء فيه كان مصنوعاً بنوع غريب من المهابة.. كان يرفع يديه ويبتسم، ودفعتنى هذه الابتسامة للجنون. هذا هو منقذى.. لم أقل شيئاً من الأناشيد لم أذكر أىّ شعار.. صرخت.. أعِدْ لى أبى ياعبد الناصر».

ويعود أبوه من المعتقل منكسر الروح منهكا، كان يرفض أن يصغى إلى أية نشرة من نشرات الأخبار، أو يطلع على الجرائد القديمة، أو يسمع أى شىء عن أية تغييرات. ويتساءل «الراوية» : «كيف يكون أبى وهو العامل البسيط على صواب وعبد الناصر على خطأ؟». هذا السؤال سيحكم اختيارات وتجربة «الراوية»، حتى عندما ينمو ويلتحق بكلية الطب ويُتفتح وعيه على الصراع فى الجامعة بين الشيوعيين والجماعات الدينية، ويصطدم هو وجيله بنكسة ٦٧ وغياب عبد الناصر، ويتساءل:

«ترى هل أخطأ عبد الناصر فى حقنا.. أم نحن الذين أخطأنا فى حق أنفسنا.. لماذا آمنا به إلى هذا الحد.. ترى هل آمن بنا هو؟ »».

وتأتى الإجابة من علاء الشيوعى :

«أتدرى ماذا أراد عبد الناصر أن نكون.. عشباً أخضر.. مزدهراً ويانعاً.. ولكنه عشب متشابه العيدان.. العشبة تشبه العشبة بلا أدنى اختلاف.. ننحنى جميعاً أمام العاصفة.. نخضع للقص والتشذيب ونمتص نوع السماد الذى يوضع لنا.. لم يرد منا أن نتمايز.. أن تخرج منا أزهار برية أو أحراش مليئة بالشوك أو حتى أشجار تنبت النبق والحصرم.. كان يحرص على تغذيتنا بالسماد المناسب ولكنه كان يقصنا فى الوقت المناسب أيضا.. كان فى بعض الأحايين يشبه الأب المهووس الذى يعتقد أن أولاده لن يبلغوا أبداً.. لذلك كان يخاف علينا من نوبات الجفاف وغلاء الأسعار وتطرف الأفكار».

ويلخص «الراوية» القضية التى عاشها الجيل بهذه الكلمات:

«غريب أمر هذا الرجل .. لقد قبض على أبى ومع ذلك لم أقدر على كراهيته بل إن أبى أحبه أيضاً عندما استطاع بفضله أن يدخلنى كلية الطب كما يفعل الأكابر بأبنائهم.. كان يضربنا بشدة فنلجأ إليه لنحتمى به منه.. حتى داخل السجون.. وهم تحت سياط التعذيب كانوا يهتفون باسمه ..كانوا يعتقدون أن ما حدث هو نوع من سوء التفاهم المرير».

وسيأتى حكم السادات، وتنقلب الأوضاع وتحاصر الثورة المضادة بقايا الحلم الناصرى، ورغم حرب أكتوبر، يصبح الصلح مع إسرائيل والتبعية للغرب وأمريكا ثمرتى الحرب. ومن خلال علاقة «الراوية» بزميلته «سلوى» ابنة الطبقة الجديدة، طبقة الانفتاح، يدخل عالماً آخر، عالم التجارة والمقاولات والمستثمرين الذين يجنون ثمار الحرب. وفى الوقت نفسه، تضيع «فاطمة» رمز الحلم القديم حتى يعثر عليها فى بيت للدعارة باعتباره رمزاً لما يحدث من تدنٍ وسقوط ومهادنة فى الواقع السياسى.

تلك كانت نماذج بارزة من رواية جيل الستينيات، شهدت ووثقت، بالصورة والرمز المحسوس، الحياة الخاصة لثورة ١٩٥٢ وما قامت به من تعديلات طبقية وتعديلات فى مجالات حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية. وقد أثبتت هذه النماذج أن الرواية ـ بوصفها شكلا بانوراميا، يستوعب ما قبله وما بعده من فنون ـ قادرة على التقاط جدل العملية الاجتماعية.

لقد كان درس هذه الرواية الجديدة المجيدة أنها جاءت محصلة للعوامل الطبقية التى تحدد بجلاء المصائر الفردية فى علاقتها العميقة والمعقدة مع العوامل الشخصية التى تحدد هذه المصائر الفردية أيضاً. بيد أن هذه الوحدة وهذا الاندماج بين الضرورات الاجتماعية هما دائماً نتيجة لصراع ليس نجاحه أمراً مفترضاً سلفاً، وليس أمراً مسلماً به، لكنهما نتيجة لصراع يتقلب بين النجاح والفشل.

إن هذه الرواية أصدق من كل كتابات المفكرين والمؤرخين السياسيين الذين ناقشوا أبعاد وتقلبات ثورة ١٩٥٢، لأنها تمتلك حسّ جيل مناضل، وشجاعته وبكارته، وهو جيل عاش مأساة وأحلام شعبه، جيل يختلف فى موقفه المعارض مع كثير من كتاب الأجيال السابقة الذين حاولوا تصوير أزمة البرجوازية المصرية وخداعها بروح معارضة، إلا أن أبناء هذا الجيل الأخير لم يصوروا إلا وضاعة وحقارة بيئتهم الاجتماعية الخاصة، وهكذا دفعتهم الحقيقة التى صوروها إلى تفاهات المذهب الطبيعى وجزئياته المحدودة والضيقة.

إن رواية جيل الستينيات هى الشهادة والنبوءة على واقع متدنٍ تابع ومهادن وممزق.

فن الرواية الحديثة
عند محمد جلال

دراسة فى (الملعونة)
و (محاكمة فى منتصف الليل)

سمير سرحان
(مصر)

لم تعرف الرواية المصرية - فى رأيى - طريقها إلى التعبير عن وجدان الإنسان المعاصر ، وعن النسيج الفكرى والنفسى الذى يتكون منه عالمنا المعاصر ، ليس فى مصر وحدها وإنما فى العالم كله ، إلا قريبا جدا . . ربما فى أعمال نجيب محفوظ الأخيرة وخاصة (اللص والكلاب) . وأصبح على الجيل التالى - ومن بين كتابه المجيدين بلا شك محمد جلال - أن ينتقل بالرواية المصرية إلى مرحلة جديدة نستطيع أن نقول معها إن لدينا رواية « حديثة » .

والسبب فى أن الرواية عندنا لم تستطع أن تقف جنبا إلى جنب مع الرواية الأوروبية ، هو أن الرواية عندنا منذ بدايتها حتى ثلاثية نجيب محفوظ - مع استثناءات قليلة - كانت تسير على المنهج الروائى الذى ساد الرواية الأوروبية منذ القرن الثامن عشر وحتى أواخر التاسع عشر تقريبا . وهو منهج - فى عمومه - يعتمد على « تصوير » الواقع وليس التعبير الشعرى عنه . والفرق بين المنهجين هو الفرق بين الرواية القديمة حتى ظهور جيمس جويس والرواية الحديثة بعد ظهوره . « فالتصوير » يعتمد على نوع من تسجيل الواقع أو تحقيق أكبر قدر من مشابهة الواقع ، سواء فى تصوير الشخصية أو فى اعتماد الرواية على تصوير قطاع من قطاعات المجتمع أو الصراعات التى تصطرم بها فترة تاريخية فى رقعة روائية بالغة الاتساع . ورغم أن الرواية بهذا المفهوم تحاول أن تعطى الواقع شكلا ، وذلك باكتشاف علاقات جديدة فيه وبأن تكشف عنه من خلال وجهة نظر الكاتب ومفهومه للحياة . . إلا أن الانطباع النهائى فيها هو محاولة إعادة خلق الحياة بأبعادها الحقيقية فى نطاق موقف معين ، أو « قصة » معينة ، تتطور من نقطة إلى نقطة فى نظام منطقى يرتب الأحداث ترتيبا سببيا . وبالتالى ، ففى الرواية محكمة البناء ، وهى أفضل حالات الرواية التقليدية ، ينبع الجزء من الكل ويتطور الموقف منطقيا حتى يصل إلى نهايته الطبيعية .

والمفهوم التقليدى للرواية على أنها « إعادة خلق الحياة » وتحقيق « مشابهة الواقع » هو مفهوم نابع من طبيعة الوظيفة التى كانت تؤديها الرواية عند نشأتها . ففى غياب وسائل التسلية الأخرى (ماعدا المسرح) فى العالم الغربى ، كان على الرواية أن توفر أولا عنصر « الحدوتة » ، التى لابد أن تتوافر لها عناصر

التشويق اللازم ، كما لابد ، شأن أى حدوتة ، أن تقوم على تطور منطقى أو اطرادى للأحداث المترتبة على بعضها البعض حتى تحقق متعة متابعة القصة من نقطة إلى أخرى . ولا يمكن للدارس هنا أن يتتبع التطورات التقنية الهائلة التى حدثت فى الرواية ، إلا أننا نستطيع أن نقول مطمئنين إن « القصة » ، أو « الحدوتة المتطورة إلى نهاية معينة » ، ظلت دائما الأساس فيها حتى عندما اكتشف الكاتب الروائى أنه يستطيع استغلال القصة فى تصوير أعماق النفس البشرية ، أو فى الكشف عن خبايا النفس الإنسانية . ومع وجود القصة فى مقدمة العناصر التى تتكون منها الرواية التقليدية ، ظلت الرواية دائما « تسجيلا » للواقع ، وظل « الموضوع » أو « المادة » التى يقدمها الروائى هى التى تحتل المكان الأول من الاهتمام ، بغض النظر عن « الشكل » . فما دام الكاتب الروائى ، كما قال الناقد سانسبترى عام ١٩٢٦ ، يستطيع أن يخلق قصة ويقدم فيها شخصيات مثيرة للاهتمام فهو ليس بحاجة إلى الشكل . ولم يكن سانسبترى وهو يقول هذا الكلام واعيا بأن الفن الروائى يستطيع أن يقدم اكتشافا معينا للواقع والعلاقات والقوانين التى تحكمه ، كما يكشف لنا أعماق التجربة الإنسانية ، وليست مهمته الوحيدة أن يعطينا متعة تتبع « القصة » أو الحدوتة ، وإنه يستطيع ذلك بأن يعطى التجربة الإنسانية الشكل .

ومع ظهور جيمس جويس فى رواية (صورة الفنان فى شبابه) عام ١٩١٤ . اكتشف الفنان الروائى فى أوروبا أن الحدوتة أو « القصة » لا تمثل إلا أداة من أدوات خلق التجربة الإنسانية ، والكشف عن أبعادها فى الشكل الروائى ، تماما كما يمثل الحوار فى المسرح أداة واحدة تلعب مع غيرها من الأدوات ، وفى تكامل معها ، دورا فى البناء العام . واكتشفنا أن البناء العام للرواية يمكن أن يكون فى مجموعه وبعناصره المختلفة (ومن بينها السرد والحدوتة والشخصيات وعلاقاتها مع بعضها البعض . . إلخ .) «كناية» عن حالة إنسانية معينة . وبهذا المفهوم ابتعدت الرواية عن كونها مجرد حدوتة تثير الاهتمام والمتعة ، فقط بسبب قربها أو تشابهها مع الواقع ، أو بسبب ما فيها من نقد اجتماعى أو تصوير لجوانب الصراع والتناقض ، واقتربت كثيرا من أن تكون صورة شعرية بالمعنى الفنى لهذا الاصطلاح ؛ أى تركيبا معقدا يكشف فى علاقاته المختلفة عن كنه الوجود الإنسانى فى موقف مشحون بالصراع .

والفرق بين المفهوم التقليدى للرواية على أنها تسجيل أو تصوير للواقع ، والمفهوم الحديث للرواية على أنها كناية لحالة إنسانية أو « صورة شعرية » تكشف عن أبعاد الوجود الإنسانى فى موقف مشحون بالصراع ، هو الفرق بين الرواية التقليدية « الواقعية » بالمفهوم العام للكلمة ، والرواية الحديثة . فنحن إذا تجاوزنا عن الفروق التقنية بين أعمال كبار كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر ومع استثناء بعضهم مثل جوزيف كونراد ودستويفسكى ، إلى حد ما ، لاستطعنا القول بأن الرواية الأوروبية عموما تندرج تحت مفهوم « الواقعية » بمعناها العام ؛ وهو محاولة إعطاء صورة قريبة من الواقع (وذلك باستثناء الرواية التاريخية الرومانتيكية طبعا عند والتر سكوت ودوماس الابن) . وكان اكتشاف « التقنية » فى الرواية الحديثة بوصفها عنصرا مهما فى الأهمية نفسها للموضوع أو القصة ، بل يكاد يفوقه فى الأهمية ، من أهم الاكتشافات التى تحولت بفن الرواية عن التسجيل أو التصوير .

وبهذا المفهوم لا يصبح تتابع الأحداث بطريقة منطقية ، أو العلاقات المنطقية بين الشخصيات ، فى المحل الأول من الأهمية ، وإنما تأخذ الخبرة الإنسانية نفسها ، كما تفصح عن نفسها من خلال موقف معين ، وكما تنطبع على وعى الشخصية الرئيسية أو الشخصيات المختلفة ، المحل الأول فى الاهتمام . وبالتالى فإن التتابع الزمنى أو المكانى أصبح غيرذى أهمية ؛ إذ إن جزئيات التجربة بغض النظر عن الزمان أو المكان هى التى تحدد مراحل تطور البناء الروائى ، ومن ثم لا يعود للزمن المنطقى أو التسلسل المكانى قيمة ، بل يصبح التركيز أساسا على الزمن النفسى وليس على الزمن الواقعى ، ويصبح المكان ذا قيمة فقط إذا عبر عن جزئية من جزئيات التجربة . ولذلك ففى الرواية الحديثة يصبح الزمن عبارة عن حبات متناثرة كل منها تؤدى دورها فى خلق جزئيات التجربة ولا يعود سلسلة من التتابع المنطقى .

وزوال البناء الواقعى القائم على السببية ، والمنطقية التى تنحو نحو مشابهة الواقع ، مرتبط أشد الارتباط بتعقد الحياة

الحديثة وتعدد جوانب الخبرة البشرية بشكل لم يعد معه من الممكن تسطيح التجربة ، بل أصبح من المحتم الإلمام بكل جوانبها . والبناء الحديث ، القادر على فرض شكل معين على الواقع ، يحوله إلى « صورة شعرية » أو كناية عن حالة إنسانية ، جاء ضرورةً للتعبير عن تعقيد التجربة الإنسانية وثرائها .

وقد ظلت الرواية المصرية أسيرة المفهوم التقليدى لفن الرواية لفترة طويلة باستثناء أعمال قليلة . وربما يعود السبب فى ذلك إلى حداثة عهدنا بفن الرواية ذاته ، أو إلى عدم تعقد الحياة فى المنطقة التى نعيش فيها من العالم تعقدا كبيرا حتى نهاية النصف الأول من القرن الحالى ، بينما كانت الثورة الصناعية فى أوروبا وما تبعها من انتصارات علمية كبيرة وحروب مدمرة فى أوروبا مسؤولة عن هذا التعقيد والتشابك اللذين لوّنا حياة الإنسان الغربى . فقد كان مجتمعنا إلى فترة قريبة مجتمعا زراعيا ، العلاقات البشرية والنفسية فيه هى علاقات مبسطة وليست معقدة ، مما استتبع نوعا من التفكير المبسط الذى يقابل النمط الزراعى البسيط فى الحياة . وكان ذلك مسئولا عن فهم روائيينا للنفس البشرية على أنها نفس ذات بعد واحد . تسيطر عليها نزعة نفسية واحدة ، فهى إما شخصية شريرة بالطبيعة أو طيبة بالطبيعة ، أو هى تتصرف وفق موقف منطقى واضح من الحقيقة سواء بالقبول والاستسلام أو الرفض والصراع . واتفق هذا المفهوم فى الرواية المصرية ، على عمومها وباستثناء أمثلة قليلة ، مع مفهوم الواقعية بمعناها الواسع ، أى الرواية ذات البناء التقليدى الذى لا يرى الإنسان إلا من خلال بعد واحد أيضا هو علاقاته بالمجتمع الذى يعيش فيه ، ولا يلقى كثير بال إلى تعقيد خبرته البشرية وتعدد مناحيها .

ولم يكن من المعقول أن يحدث التطور إلى تصوير هذا التعقد فى النفس البشرية إلا إذا تعقد المجتمع ذاته ، وتعقدت وتعددت علاقاته وتناقضاته وصراعاته ، وأصبح واعيا أيضا بالصراعات التى تدور فى العالم من حوله . وقد أصبح على الجيل التالى لجيل الكبار ، من أمثال نجيب محفوظ وعبد الحليم عبد الله وغيرهما ، أن يخطو بالرواية نحو خلق صورة شعرية مركبة تعكس هذا التعقيد الجديد فى حياتنا ومجتمعنا فى الفترة المعاصرة .

هذه هى المهمة الخطيرة التى واجهت محمد جلال بوصفه واحداً من أبناء هذا الجيل الجديد من الروائيين . فعندما بدأ محمد جلال كتابة الرواية وأخرج روايته الأولى (حارة الطيب) عام ١٩٦٢ ، كانت الرواية المصرية قد اكتملت لها مراحل التطور منذ بداية (عيسى بن هشام) إذا اعتبرنا هذا العمل البذرة الأولى نحو خلق الفن الروائى فى مصر ، إلى رومانسية هيكل فى (زينب) ، إلى واقعية الحكيم الرومانسية فى (عودة الروح) ، ثم إلى الواقعية الحديثة فى روايات نجيب محفوظ حتى مرحلة (الثلاثية) ، باستثناء الروايات التاريخية بطبيعة الحال . وباكتمال مراحل التطور هذه اقتربت الرواية المصرية فى نضج بنائها التقليدى، وفى اهتمامها بتصوير الواقع ، كثيرا ، من رواية القرن التاسع عشر فى أوربا . وكانت ، تاريخيا وفنيا ، بسبب ظهور الرواية الفنية متأخرة جدا فى البيئة العربية ، أفضل نتاج لفهم للحياة يشبه كثيرا فهم القرن التاسع عشر الأوروبى بما يصاحب هذا الفهم من تقنية مبسطة وفهم مبسط لطبيعة النفس البشرية ـ وطبيعة الحياة الحديثة . ولكن الرواية المصرية (باستثناء اللص والكلاب ربما) عند الكتاب الراسخين لم تتعد أبدا هذه المرحلة . وعندما أتى جيل جديد من الكتاب كان عليهم أن يقوموا بهذه الرحلة الشاقة لتطوير الرواية المصرية بحيث تعبر عن نظرة جديدة إلى طبيعة الواقع والحقيقة . . وهو الجيل الذى ينتظم بين أبنائه روائيون فى منتهى الأهمية مثل فتحى غانم ولطيفة الزيات وصبرى موسى وعبد الله الطوخى ومحمد جلال وجمال الغيطانى ويوسف القعيد وإبراهيم عبد المجيد وصنع الله إبراهيم وإقبال بركة وزينب صادق .

ولكن أزمة هذا الجيل ، فى البداية ، كانت تتمثل فى أنهم بدأوا يكتبون تحت ظل نجيب محفوظ الذى بدأ ـ ولا يزال إلى حد كبير ـ عملاقا ؛ منتهى أمل الكاتب الروائى الجديد أن يصبو إلى ما حققه ، ناهيك عن أن يتقدم خطوة بعده .

ومن هنا ، جاءت المحاولات الأولى لهؤلاء الكتاب صادرة من تحت معطف نجيب محفوظ أو من مدرسته ، إذا جاز هذا القول ، ولكن كان هذا فقط فى الظاهر . فبرغم محاولة تحقيق مشابهة الواقع . . ورغم السرد الواقعى والاحتفاظ بمنطقية الزمان والمكان . . فإن الانطباع النهائى فى عمل هؤلاء الكتاب

الجدد ، من جيل ما بعد نجيب محفوظ ، كان محاولة خلق صورة تعادل الحياة وتكشف عن أعماق الحالة الإنسانية أكثر منها محاولة لنقل الحياة فى صورة تماثلها أو تشابهها كما كان الحال فى كتاب الجيل الذى سبقهم . ومحمد جلال نموذج لهذا الفرق الدقيق بين جيلين كما هو نموذج لتطور الرواية فى مصر من مرحلة سابقة إلى مرحلة أخرى جديدة .

ويمكن أن نقسم عمل محمد جلال الروائى إلى فترتين : أولاهما يبدو فيها تأثير التيار الواقعى واضحا وبخاصة تأثير نجيب محفوظ ، وهذه الفترة هى التى تبدأ بـ (حارة الطيب) (١٩٦٢) وتنتهى بـ (الكهف) (١٩٦٧) وهى تضم إلى جانب هاتين الروايتين (الرصيف) (١٩٦٣) و (القضبان) (١٩٦٥) . أما الفترة الثانية فهى التى بدأها الكاتب بروايته القصيرة (الأنثى فى مناورة) (١٩٧٠) وتلاها برواية (الملعونة) . وفى هذه الفترة الجديدة التى لم تكتمل بعد على ما يبدو ، تخلص الكاتب تماما من تأثير الواقعية ، كما تخلص من تأثره بنجيب محفوظ ، وبدأ يكتب رواية حديثة بمعنى الكلمة ، يحاول فيها أن يخلق صورة شعرية تعادل الواقع ولا تصوره .

الفترة الأولى :

وبرغم جنوح محمد جلال فى الفترة الأولى من حياته الروائية نحو الواقعية ، فإنه لم يتوقف عند هذه المرحلة ، وإنما حاول ، داخل هذا الإطار الواقعى الصارم الذى فرضته عليه التقاليد الأدبية السائدة فى الرواية المصرية ، عندما بدأ يكتب ، حاول أن ينتقل بالرواية المصرية خطوة جديدة ، وذلك بأن يستخدم الإطار الواقعى فى الإشارة إلى حقيقة إنسانية أكبر كثيرا من الواقع .

ولذلك ، فإننا نجد أن هذه الروايات جميعا لا تزيد فى عدد صفحاتها على المائتى صفحة ، إلا قليلا ، بل إن بعضها مثل (الرصيف) لا يزيد على المائة صفحة ، إلا قليلا . وصغر الحجم هذا يدلنا على أن الكاتب لا يريد أن يفيض فى وصف الواقع لكى ينقل لنا صورة أمينة له كما يفعل الواقعيون ، بقدر ما يريد أن يختار موقفا واقعيا مبنياً على بعض التفاصيل القليلة ، لكى يصل من خلاله إلى إدراك حالة إنسانية ما ، أو حقيقة يشير إليها الموقف الواقعى . وهذه الحقيقة هى فى أساسها ما يريد الكاتب إيصاله . والحقيقة الإنسانية التى تشغل محمد جلال فى أعماله جميعا ، حتى الواقعية منها ، هى محاولة تحقيق الذات التى يقابلها نوع من أنواع القهر .

ويصل هذا الموضوع الرئيسى الذى يشغل بال الكاتب منذ بداية حياته الأدبية إلى مرحلة كبيرة من النضج الفنى فى المعالجة الروائية فى (الملعونة) .

يختار محمد جلال ، فى الروايات الواقعية الأولى ، قطاعا معينا من المجتمع هو فى أغلب الأحيان الطبقة العاملة أو الفقراء والمعدمين ، ويصورهم فى حالة صراع مع قوة أكبر منهم تحاول دائما قهرهم ، تتمثل أحيانا فى شخص انتهازى بلا خلق مثلما فى (حارة الطيب) ، أو فى شخصية شيطانية متسلطة تستغل الأطفال والصبية وتطلقهم فى الشوارع يشحذون لحسابها الخاص مثل المعلمة حلوة فى (الرصيف) ، أو إقطاعى يحاول أن يغتنم مكاسب سياسية على حساب الفلاحين مثل أحمد بك فى (القضبان) . واختيار الكاتب لهذا الصراع بين الطبقة الفقيرة المستغلّة وشخص يمثل قوى الاستغلال هو اختيار شاع فى السنوات الأولى من الستينيات فى مصر ، نتيجة لتأثر كاتبنا فنيا بمدرسة الواقعية الاشتراكية التى يمثل الكاتب الروسى **جوركى** علمها الأول . وفى ذلك الوقت ، كانت النظرة الاجتماعية فى الفن تحتم على الفنان أن ينظر إلى النسيج الاجتماعى من خلال الصراعات القائمة بين الشعب العامل ، سواء كان من الفلاحين أو العمال ، وهؤلاء الذين يسيطرون على مقدراته . وكانت هذه النظرة تحتم بالضرورة أن ينتهى العمل الفنى بانتصار الطبقة العاملة ، واندحار قوى الاستغلال . ولا نستطيع القول بأن الظروف الاجتماعية وحدها التى مرت بها بلادنا قبل الثورة هى المسؤولة عن هذا النوع من التفكير الروائى أو الفنى على إطلاقه . فلهذا المنهج جذوره فى التراث الأدبى العالمى ابتداء من المدرسة الطبيعية ، التى - وإن كانت تعنى فى صورتها الأولى بتصوير تأثير حتمية البيئة والوراثة فى تشكيل حياة الإنسان - إلا أن اهتمامها بإنسان

الطبقات العاملة بوصفها ميداناً صالحاً لمثل هذه الدراسة وسع من نطاق الدائرة الروائية التى كانت تتحرك فيها حتى أصبح الصراع قائماً أساسا بين طبقة ظلت مهضومة الحق طوال التاريخ الإنسانى والقوى التى تحافظ على مصالحها الخاصة باستغلال الطبقة العاملة أسوأ استغلال .

وقد ظهرت فى ثمانينيات القرن الماضى ، داخل هذا الإطار ، أعمال عظيمة مثل (البعث) لزولا التى صورت صراع عمال المناجم مع الرأسمالية التى تستغل كفاحهم وعرقهم فى كنز الثروات ، ثم ثورة هؤلاء العمال فى النهاية وانتصارهم على مستغليهم . وحتى فى ميدان الدراما شاع هذا الاتجاه وتجسد فى مسرحية (النساجون) التى كتبها الألمانى جيرهارت هوبتمان عام ١٨٩٣ وصور فيها ثورة النساجين ضد الهر دراسيجر صاحب مصانع القطن الذى يكنز أمواله من عرق النساجين أنفسهم ولا يدفع لهم من الأجور إلا ما يكاد يقيم أودهم .

وفى داخل هذا الإطار ، إطار الصراع بين الطبقة العاملة ومستغليها ، أحدثت الطبيعية ومن بعدها الواقعية الاشتراكية (التى لا شك أنها كانت امتدادا لها) ثورة هائلة فى التقنيات الروائية وحتى المسرحية . فلقد ألغت هذه النظرة الجديدة الاهتمام بالفرد ، بما هو فرد ، وبصراعاته الداخلية ، أو صراعه مع القوى الكونية الشاملة ، بوصفه موضوعاً أساسياً للفن ، وبدأت تهتم بدراسة الإنسان فى علاقته بالمجتمع . واستتبع ذلك بالضرورة أن اختفى البطل المطلق من الحدث الروائى أو حتى المسرحى وعقدت البطولة للمجموع ، فأصبحت حركة الأحداث فى الرواية حركة جماعية وأصبح الفرد موجودا فقط بصفته عضوا فى الجماعة . حتى إن زولا فى (البعث) أو هوبتمان فى (النساجون) يضيف إلى الحدث أو يسقط منه الشخصيات بما يخدم تطوره فقط . فالشخصية الفردية لم تعد مهمة ، وإنما حركة الجماعة هى الجوهر فى الحدث .

ولا أعرف إن كان محمد جلال نفسه قد تأثر فى رواياته الأولى بهذا التراث الفكرى والفنى - الذى بدأ فى الغرب منذ ثمانينيات القرن الماضى أم لا . ولكن من الثابت أن الخطوط الأساسية لهذا التراث - الذى نبت ونما مع تطور الفكر الاشتراكى العالمى ، كانت واضحة فى الأدب المصرى وفى النظرة المصرية إلى وظيفة الأدب ، عندما بدأ محمد جلال يكتب الرواية . وكانت قمة تأثر محمد جلال بهذا الاتجاه فى رواية (الرصيف) .

ولكن محمد جلال فى روايته الأولى (حارة الطيب) ، وإن كان قد تأثر بهذا الفكر النقدى والأدبى الذى أشاعه الالتزام بالواقعية الاشتراكية ، إلا أننا نجد أنه يحاول بقدر ما يستطيع أن يخرج عن الإطار الحرفى للواقعية الاشتراكية ليعطى روايته مفهوما إنسانيا أكثر شمولا بقليل . فنحن نراه ، فى هذه الرواية الأولى ، يحاول التخلص من إسار التقاليد الأدبية والفنية الشائعة فى وقت كتابتها ، لكى يرسم صورة لها صفة الشمولية ، أو يعطينا ، بالأحرى ، مجازا فنيا ، يجسد صراع الإنسان مع القهر .

صحيح أن البطل فى (حارة الطيب) فنان ناشىء موهوب ينتمى إلى الطبقة العاملة ، وصحيح أيضا أنه يقوم بدور قيادى بين أبناء حارة الطيب ذاتها ؛ فالجميع يحبونه ، والجميع يعتمدون عليه ويشيدون بمروءته ورجولته ، وهو يقف إلى جانب الجميع ويدافع عنهم ويعمل من أجلهم ، فهو بهذا المعنى شخصية من الشخصيات البطولية المثالية التى تفنى فى خدمة المجموع مهضوم الحق وتعتنق قضيتهم . كل هذا صحيح ، ولكن انتماء البطل إلى هذه البيئة الشعبية لا يمثل إلا جانبا هامشيا من جوانب التكوين الروائى الذى رسمه محمد جلال ، يعطى ظلا من الظلال الكثيرة التى يسقطها الكاتب على شخصيته من كل جانب ، لا سيما وأننا بعد الصفحات الأولى نكتشف أن القضية ليست قضية (حارة الطيب) بوصفها وحدة اجتماعية داخلة فى صراع ما ، وإنما هى قضية الفنان نفسه ، ومحاولته لتحقيق ذاته من خلال فنه . فالبطل كاتب مسرحى كتب رواية رائعة وضع فيها من نفسه ومن فنه الكثير ، ولكنه عندما يحاول إخراجها إلى النور من خلال قريب الفتاة التى يحبها ، وهو صاحب إحدى المجلات ذائعة الصيت ، يبدأ صراعه مع القوى التى تحاول أن تقهره . ويتمثل القهر هنا فى محاولة هذه القوى منع الفنان - أو الإنسان بشكل

عام إن شئت ، فما البطل هنا إلا كناية شعرية للإنسان ـ من تحقيق ذاته . . وبذلك تعطينا الرواية انطباعا نهائيا مختلفا تماما عن التفاصيل التى يوردها الكاتب لتجسيد الصراع . . وهذا الانطباع النهائى هو فى الحقيقة الموضوع الأساسى للرواية : سعى الإنسان الدائب لتحقيق ذاته واصطدامه باستحالة هذا التحقيق فى مجتمع يقوم على الانتهازية والسطحية والروح التجارية التى تزن الأشياء بميزان المصلحة الشخصية وحدها . .

وفى (حارة الطيب) تصبح تفاصيل أبناء الحارة وعلاقتهم بالبطل أو الممثلة المتسلطة على الصحافة /التى لا راد لكلمتها ، وعلاقتها بصاحب الجريدة ، أو انتهازية صاحب الجريدة ذاته ، ومحاولته أن يرتقى إلى سلم المجد الشخصى بأن ينتحل لنفسه صفة مؤلف مسرحية البطل ويعرضها باسمه فى فرقة الممثلة التى تربطه بها علاقة صداقة وطيدة قائمة على المصلحة الشخصية وحدها . . تصبح هذه التفاصيل كلها جوانب من هذه المحاولة الدائبة من جانب البطل لأن يحقق ذاته فى مجتمع كل ما فيه يقف ضد هذا التحقق ، فيما عدا طيبة أهل الحى وحدبهم عليه وإعجابهم به . . ولكن الصراع فى (حارة الطيب) ـ رغم شموليته ـ يتخذ بعدا واحدا وبالتالى تنتفى عنه صفة التعقيد والثراء . فهو يكاد يكون صراعا بين قوى الخير المطلق متمثلة فى البطل وأخته وصديقته وأهل الحارة (بماهى خلفية ضرورية لنقاء البطل) وقوى الشر المطلق (وهى القوى القادرة على القهر التى تمارسه دون أن يختلج لها جفن) متمثلة فى صاحب الجريدة والممثلة ومن يدور فى فلكهما ، حتى إن الشخصيات نفسها لا تكاد تكتسى باللحم والدم بقدر ما تشير إلى معان مجردة نستطيع أن نلخصها بشكل مجرد أيضا ، فنجدها تمثل صراع البراءة المطلقة مع التلوث المطلق . ورغم هذا التبسيط الذى يتناول به محمد جلال الصراع فى روايته الأولى ، إلا أننا نجد أن هذا الصراع بين البراءة والقهر ، بين الطهر وعدم التلوث من ناحية ، والقوى الملوثة التى تحاول أن تقضى عليه وتسحقه من ناحية أخرى ، بين محاولة تحقيق الذات والاصطدام باستحالة هذا التحقيق ، نجد أن هذا الموضوع الأساسى سيصبح هو الرؤية التى تستمر فى روايات محمد جلال حتى (الملعونة) . وتطور هذه الرؤية من التبسيط إلى التعقيد ، يمثل تطور محمد جلال الروائى حتى تكتمل له أدواته الفنية فى (الملعونة) .

ومن أهم جوانب هذه الرؤية التى اتضحت بكاملها ـ ولكن فى شكلها المبسط ـ فى روايته الأولى (حارة الطيب) هى العلاقة الوثيقة التى تربط بين الحب وتحقيق الذات . فالحب عند محمد جلال ليس إلا حالة مثالية من الطهارة والبراءة . ولذلك فهو يناقض الانهيار الخلقى والإنسانى الذى يفيض به العالم من حول البطل أو الشخصيات المسحوقة (عندما تكون البطولة معقودة للجماعة كما هو الحال فى « الرصيف » وفى « الوهم والكهف ») . ومن خلال الحب وحده بهذا المفهوم يستطيع الإنسان أن يحقق ذاته أو على الأقل يجد من القوة ما يعاونه على محاربة القهر والتغلب عليه فى النهاية . ويتطور دور الحب عند محمد جلال عبر تاريخه الروائى من البساطة إلى التعقيد ، وفق بساطة الرؤيا نفسها فى رواياته الأولى ، وتعقدها وثرائها وشمولها فى رواياته الأخيرة . ففى (حارة الطيب) ، و (الرصيف) ، و(القضبان) نجد أن علاقة الحب بوصفها التجسيد المادى للطهارة وعدم التلوث هى علاقة مثالية تقوم على النقاء المطلق الذى لا تشوبه شائبة . وهذا النقاء المطلق هو القوة المناقضة للتلوث التى تمكن الشخصيات من مواجهته دون أن ينهار تكاملها النفسى والأخلاقى ، بل هى القوة التى تحول دون هذا الانهيار ؛ وبالتالى فهى التى تمكن البطل أو الأبطال المسحوقين من الانتصار فى النهاية على القوى التى تريد قهرهم . وتجسيدا للنقاء الخالص فى هذه الروايات الثلاث الأولى أيضا يأخذ الحب النقى بين الرجل والمرأة أبعاد القانون الأخلاقى الصارم الذى يتناقض مع عوامل التحلل والانتهازية والاستغلال التى يحاربها البطل المثالى أو الأبطال المثاليون ؛ وهو فى تناقضه مع هذه العوامل جميعا يسقط عليها ضوءا يكشفها فى أكثر صورها بشاعة .

انظر مثلا إلى حب عكاشة ولواحظ فى (الرصيف) تجد أن لحظة إدراك هاتين الشخصيتين المسحوقتين من جيش الشحاذين الذين يعملون لحساب المعلمة حلوة ، للحب ، لحظة إدراكها نفسها لذواتها ، هى فى الوقت نفسه اللحظة التى

يكتشفان فيها الوجه البشع للمعلمة حلوة وكل ما تمثله . يقول عكاشة للواحظ لحظة اكتشافها لحبها :

« ـ أنا اضايقت من الحياة اللى إحنا عايشنها . . . تعرفى تقوليلى إحنا بنعمل إيه . . إحنا بنشحت . . بنستغل إيمان الناس الطيبين وحبهم للجنة عشان ناخد فلوسهم . . وياريت بناخدها لنفسنا . . بنديها للست حلوة عشان تحوشها . . واحنا بناخد إيه . . بناخد الجوع والتعب والعيا . . » (ص ٧٨) .

فى (القضبان) ينتقل محمد جلال خطوة جديدة تمهد لمرحلته الثانية التى كتب فيها ثنائية (الكهف والوهم) ويطور فيها فنه إلى تعقيد أكثر فى الرؤية والتقنية الفنية على السواء . والرقعة الروائية فى (القضبان) أوسع بكثير من (حارة الطيب) و (الرصيف) . فإذا كانت (حارة الطيب) تتناول صراع بطل فرد مع مجموعة من الانتهازيين تعاونه قوى مساعدة مثل الأخت والحبيبة وأهل الحى بوصفهم خلفية تؤمن به وتدعم كفاحه ، وإذا كانت (الرصيف) تصور كفاح الشحاذين من أتباع المعلمة حلوة ضد استغلالها وتسلطها الذى يكاد يتخذ أبعادا شيطانية ، فإن (القضبان) تصور قرية بأكملها ضد الإقطاعى ذى الطموح السياسى أحمد بك . ولا يكمن التطور فى سعة الرقعة فقط ،وإنما يتمثل أساسا فى قدرة محمد جلال على رسم عدد كبير من شخصيات القرية التى تقف طرفا فى هذا الصراع بشكل يحدد ملامح كل شخصية على حدة تحديدا واضحا ويعطيها تكاملا معينا بان يسقط عليها الضوء من أكثر من جانب فى وقت واحد : جذور مأساتها فى الماضى ثم انسحاقها فى الحاضر وخوفها من المستقبل الذى يحمل معه مزيدا من القهر طالما كان أحمد بك (أو باشا فيما بعد) متسلطا على أقدار القرية .

ومن الملاحظ أن الإطار الروائى العام فى (القضبان) هو الإطار نفسه الذىاختاره الكاتب لروايتيه السابقتين : الجماعة المسحوقة التى تواجه انتهازيا أو مستغلا واحدا تتمثل فيه جميع قوى القهر . . وهو فى هذه المرة يختار ـ خلفية لهذا الإطار ـ قطاع الفلاحين وصغار الموظفين فى البلدة فى صراعهم مع الإقطاعى . . ومع ملاحظة أن الإقطاعى هنا هو صورة الإقطاعى التقليدى ـ أى صورة من الشر الخالص يرسمها المؤلف بألوان ثقيلة ـ وأن الفلاحين وصغار العمال هم صورة للطيبة والسماحة التى تكاد تقترب من الخير المطلق . مع ملاحظة هذا ، إلا أننا نجد الكاتب يهتم لأول مرة بالمكونات النفسية المعقدة للشخصية ، فلا يرسمها فى بعد واحد ـ كما كان الحال فى روايتيه السابقتين ـ وإنما يعطيها أكثر من بعد . خذ مثلا شخصية حنفى أفندى ملاحظ السكة الحديدية الذى خطف البك ابنته لكى يهديها لقمة سائغة للباشوات فى مصر . . إن حنفى أفندى بدأ حياته عاملا فى السكة الحديدية ورقاه أحمد بك إلى أفندى وجعل منه موظفا صغيرا لكى يستطيع أن يطويه تحت جناحه . . ولكنه احتفظ بتكامله ولم يسقط فى هوة الخنوع والذلة حتى كانت حادثة اختطاف ابنته ـ وهى حادثة سابقة على زمن الرواية ـ فنجده يتحول إلى إنسان متعدد الأبعاد ، يقاوم ظلم أحمد بك وينسحق تحت وطأة مأساة اختطاف ابنته ـ وهى فى حقيقتها رمز لاستغلال أحمد بك للقرية للوصول إلى تحقيق أطماعه السياسية وتنمية ثروته ـ حتى اللحظة التى يصل فيها إلى قمة البطولة حتى ليكاد يرتفع إلى مصاف الأبطال التراجيديين عندما يذهب إلى المحطة يتفقدها بعد أن فشلت خطته فى نسف قطار السلطة ويجد أن الأوامر التى أعطاها أحمد بك ـ للإيقاع به خصيصا ـ تقضى باقتياد كل من يقترب من شريط السكة الحديدية إلى السجن ثم إلى المحاكمة . ويطلب حنفى أفندى من صديقه وابن بلدته حارس المحطة أن يقتاده إلى السجن طائعا مختارا ليواجه بعد ذلك مصيره : الإعدام . وهو عندما يذهب إلى الإعدام برأس مرفوعة تقوم أمامنا صورة للضحية التراجيدية التى تبعث فى قلوبنا الشفقة من أجله والإجلال لقدره . فنحن نشعر بقشعريرة الهيبة أمام تلك الشخصية التى رفعتها الآلام إلى مصاف الأبطال العظام وهم يواجهون موتا عظيما . ولأن محمد جلال قد استطاع أن يرسم الشخصية هنا بأبعادها المتكاملة ويحافظ على تعاطفنا معها منذ البداية ، فإن مشهد إعدام حنفى أفندى فى ساحة القرية أمام أهله وأهلها على يد المأمور عميل الباشا وصنيعته سيظل واحدا من أروع المشاهد التى كتبت فى تاريخ الرواية المصرية .

وإلى جانب التعقيد فى رسم الشخصية ، يتطور محمد جلال فى (القضبان) أيضا إلى تعقيد فى التقنية يصل إلى مرحلة معينة من النضج ، ومعه يتخذ عمله الروائى طابعا جديدا على الرواية المصرية برغم الإطار التقليدى القديم الذى يصور صراع الفلاحين مع الإقطاعى المتسلط . يتمثل هذا التطور فى التقنية فى استخدام الكاتب للموقف الدرامى البادىء من قمة الأزمة مباشرة والصاعد بعد ذلك إلى قمة التوتر . وهو فى هذا يبتعد كثيرا عن الواقعية التقليدية التى تبدأ من الجذور الأولى للحكاية وتتطور بها خطوة خطوة إلى نهايتها . فـ (القضبان) تبدأ فى « منتصف الموقف » على حد تعبير الناقد الرومانى القديم هوراس وليس فى بدايته . والبدء فى « منتصف الموقف » أو فى قمة الأزمة هو البداية الدرامية الحقة . تبدأ (القضبان) باكتشاف محاولة حنفى أفندى تدمير قطار السلطة بتحويل قضبان السكة الحديدية بحيث يخرج عليها القطار عند وصوله إلى المحطة ، وهى بداية درامية حقا تضعنا فى قلب الصراع نفسه وتثير لدينا العديد من التساؤلات التى تجيب عنها الرواية فيما بعد ، وهى بداية تفجر الموقف فى لقطة سريعة ولكنها مشحونة بالتوتر ، وتضع أطراف الصراع وجها لوجه : حنفى أفندى تجسيد للانسحاق الذى تقع تحته القرية كلها فى مواجهة أحمد باشا تجسيد الظلم والقهر الذى تمارسه « السلطة » وحكم الباشاوات من عملاء الإنجليز . ومن خصائص البداية الدرامية دائما أنها تثير الأسئلة بتفجيرها لعناصر الصراع الأساسى ثم تكون مهمة الروائى بعد ذلك أن يشبع هذه الرغبة فى الإجابة عن الأسئلة التى يثيرها الموقف المتوتر فى البداية . ولذلك ، فإن محمد جلال ـ بعد هذه البداية المشحونة ـ يعود بنا إلى الماضى بحيث يفسر لنا الأسباب التى جعلت حنفى أفندى يقدم على هذا التصرف ، ومن خلال ذلك يصور لنا مأساة القرية بأكملها حتى يتطور بعد الأزمة إلى قمة التوتر فى مواجهة القرية لحوادث اختطاف البنات المتتالية ، وهى حوادث تعادل فى وظيفتها الدرامية حادثة اختطاف ابنة حنفى أفندى قبل بداية الرواية ، وتفسرها وتلقى عليها الضوء تدريجيا وباطراد حتى يصل الحدث إلى الذروة بإعدام حنفى أفندى ثم يتطور إلى المواجهة الكاملة بين القرية ، باعتبارها مجموعة ، وأحمد باشا .

والذى يهمنى ، هنا ، هو أن محمد جلال يستخدم لأول مرة فى (القضبان) تقنية جديدة سيطورها فيما بعد إلى أن يصل بها إلى النضج الفنى ، وهى تقنية تقابل الأزمنة وتداخلها . ولأن الإطار الأساسى فى (القضبان) ما زال إطارا واقعيا ، فهو لا يسمح للكاتب باستخدام تداخل الأزمنة فى خلق العصور والمواقف داخل عقل الشخصية ، كما هو الحال فى المرحلة الأخيرة من عمل محمد جلال الروائى ، وإنما يخدم غرضا أساسيا هو إلقاء الضوء على كافة الأبعاد التى يفصح عنها الصراع الاجتماعى سواء فى الماضى أو فى الحاضر أو فى المستقبل . فالتقابل بين خطف ابنة حنفى أفندى فى الماضى وخطف بنات القرية فى الحاضر ، هو استخدام لتداخل الأزمنة ؛ الغرض منه إلقاء الضوء على الموقف ذاته وليس على الصراعات الداخلية فى الشخصية نفسها . ولكنه تقابل وتداخل موجود على أى حال ، ويشير إلى استخدام أعقد منه فى المستقبل عندما يصبح الزمن نفسه عاملا من عوامل القهر الذى تقع تحته الشخصية كما هو الحال فى (الملعونة) .

وتضيف (القضبان) إلى التطور الروائى عند محمد جلال بعدا جديدا . فهى تتحرك داخل الإطار التقليدى للواقعية الاشتراكية الذى يصور الصراع بين الطبقة المسحوقة ومن يسحقها أو يستغلها ، ولذلك فهى بالضرورة تقوم مثلها مثل روايته السابقة (الرصيف) على حركة المجموعة الداخلة طرفا فى الصراع . ولكن هناك فرقا هاما فى استخدام محمد جلال للمجموعة فى (الرصيف) واستخدامه لها فى (القضبان) . ففى الأولى نجد أن المجموعة كتلة واحدة تتكون من عدة أفراد لا تكاد تدرك الخصائص النفسية التى تميز كل فرد منها عن الآخرين ، والسبب فى ذلك أن الصراع نفسه فى (الرصيف) يظل صراعا يعبر فى المقام الأول عن **فكرة** فى رأس الكاتب يختار لها الموقف الذى يصلح أكثر من غيره لتوصيلها إلى القارىء . ولم يعن الكاتب فى حرصه على توصيل **الفكرة** بتصوير جزئيات التجربة الإنسانية بوصفها **انفعالا** . ولذلك فهو لم يستطع أن يرسم شخصية واحدة متكاملة فى (الرصيف) ، بل كانت كل شخصياته تقريبا تجسيدا لجوانب الفكرة أكثر منها شخصيات حية ؛ سواء كانت بين الشخصيات المسحوقة التى تفكر فى الثورة على سلطة المعلمة حلوة أو من الشخصيات التى تعاون المعلمة ذاتها فى ممارسة استغلالها لرعاياها من أعضاء مجتمع الشحاذين .

أما فى (القضبان) فإن الكاتب لا يغفل الخصائص المميزة لكل شخصية وحركتها النفسية الخاصة أثناء اهتمامه بحركة المجموعة بوصفها كلا . ولذلك نجد أن تطور المجموعة فى (القضبان) هو جماع لتطور الشخصيات الفردية . كما أن تطور هذه الشخصيات وحركتها النفسية يثرى حركة المجموعة ويعمقها . ولذلك فقد استطاع محمد جلال أن يخلق فى هذه الرواية ، داخل الإطار التقليدى للواقعية الاشتراكية ، نماذج بشرية مميزة الملامح تستطيع أن تعيش بيننا حتى بعد أن ننسى « الحكاية » أو « الحدوتة » التى تتحرك داخلها ؛ نماذج مثل حنفى أفندى وشحاته وفوزية ابنة الباشا التى تتمرد على أبيها عندما تصل به الخسة إلى التفكير فى استخدامها للوصول إلى أهدافه وتحقيق أطماعه السياسية ، ورمضان صنيعة الباشا وخادمه المطيع . . وغيرهم .

وتصل هذه الخطوة الجديدة فى تصوير حركة المجموعة من خلال حركة أفرادها (أو الوصول من الخاص إلى العام) إلى درجة عالية من النضج فى استخدام التقنية داخل الإطار الواقعى فى (الكهف والوهم) عندما يتحرر محمد جلال تماما من فكرة وجود المستغل الواحد أو المتسلط الواحد على أقدار المجموعة بوصفه تجسيدا للقهر وممارسا له ، تلك الشخصية التى كان يحتم وجودها التزام الكاتب بمنهج الواقعية الاشتراكية . أما فى (الكهف والوهم) فإن النظام العام الذى تتحرك داخله الشخصيات هو الذى يصبح ممثلا للقهر أو الطرف الثانى من أطراف الصراع (إذا اعتبرت أن المجموعة هى الطرف الأول) ، وهو نظام سياسى معين بالدرجة الأولى ، و (الكهف) هى المرحلة الأولى من مراحل صراع مجموعة من طلبة الجامعة ضد هذا النظام السياسى الذى لا يقهرهم وحدهم وإنما يقهر المجتمع بشكل عام . أما (الوهم) فهى تتبع أقدار هذه الشخصيات التى رسمها الكاتب فى المرحلة الأولى من الصراع عندما يخرجون إلى الحياة العامة ويحتفظ منهم من يحتفظ بنقائه وثوريته (مثل صابر) ، ويسقط منهم من يسقط إما تحت وطأة الحاجة الملحة إلى لقمة العيش مثل « الغلبان » الذى يشتريه إحسان بالمال ، أو بسبب التردى فى هاوية التخلى عن المبادىء مثل منير .

وإلى جانب التطور الذى حققه الكاتب فى تجسيد فكرة القهر فى النظام السياسى والاجتماعى نفسه وليس فى شخصية واحدة ، مما يجعل التجربة أكثر تعقيدا وأبعد كثيرا عن التبسيط والمباشرة ، فهو يحقق أيضا خطوة هامة نحو النضج الفنى الكامل تتمثل فى رسم الشخصية فى أكثر من بعد ، بطريقة تؤكد غوص الكاتب أكثر وأكثر فى أعماق النفس البشرية . فالشخصية فى (الكهف) كما فى (الوهم) تتحرك فى نطاق ثلاث دوائر كل منها أكثر من الأخرى ، أولاها هى حياة الشخصية وتكوينها النفسى المميز بما فى ذلك جذورها الماضية (مثل خضرة) أشجان ، وثانيتها هى : انتماؤها لمجموعة الأصدقاء القديمة من طلبة الجامعة الذين يقاومون فساد الحكم ، ثم هناك ثالثا حركتها فى الحياة العامة بعد التخرج (الوهم) ، وبالتالى ، فإن حياة كل شخصية تتشكل بانتمائها إلى مجموعة من المبادىء أو تخليها عنها أو تناقضها معها . . أى أن القضية العامة تصبح هى العامل المؤثر فى حياة الشخصية بل تشكلها ، كما أن طبيعة التكوين النفسى للشخصية تشكل نموذجاً يفصح عن التناقضات داخل القضية العامة . وبهذا يبتعد محمد جلال تماما عن تبسيط النفس البشرية برسمها فى علاقة اتفاق كامل أو تناقض كامل مع الواقع ، كما هو الحال فى الروايات السابقة (فيما عدا بعض شخصيات القضبان) ، ويصبح التكوين النفسى للشخصية فى (الكهف والوهم) معقدا بحيث يسمح بأكثر من تناقض داخل الشخصية والقضية العامة ذاتها (ربما فيما عدا صابر الذى يحتفظ بنقائه الثورى حتى النهاية) .

الفترة الثانية :

والمرحلة الثانية التى بدأها محمد جلال بـ (الأنثى فى مناورة) (١٩٧٠) ، تنتقل إلى أسلوب جديد فى تصوير التجربة الإنسانية ، إذ يبتعد تماما عن محاولة « تصوير الواقع » أو تحقيق « مشابهة الواقع » كما هو الحال فى الروايات السابقة ، ويقترب كثيرا جدا من مفهوم الرواية الحديثة كما عرفها الغرب منذ جيمس جويس حتى الآن .

وإذا كان الكاتب يحاول فى الروايات الواقعية أن يصل إلى انطباع نهائى يشير إلى حقيقة أو حالة إنسانية عامة أكبر كثيرا من

الواقع هى محاولة الإنسان (أو الجماعة) تحقيق ذاته واصطدامه بعوامل القهر ، فهو يلتزم بخلفية اجتماعية محددة يستخدمها إطاراً للصراع ، ويحتفظ « بالحدوتة » أو التتابع القصصى القائم على السببية والتطور المنطقى للزمن . أما فى (الأنثى فى مناورة) فهو يحقق المفهوم الحديث للرواية بأن يقلل كثيرا من أهمية « الحدوتة » أو - بمعنى آخر - التطور المنطقى للقصة ، ويستتبع ذلك إلغاء عنصر التتابع الزمنى المنطقى والترتيب المنطقى للأحداث . . فعندما يلغى محمد جلال الخلفية الواقعية المحددة بإطار اجتماعى معين أو حالة من حالات القهر الاجتماعى أو السياسى يصل بالحدث إلى آفاق أشمل كثيرا من حدود الإطار الاجتماعى ، آفاق تشمل أزمة الإنسان بشكل عام ، يصبح كتحول تفاصيل الواقع عنده إلى انطباعات فى وعى الشخصية تكون فى جزئياتها المتناثرة خبرة إنسانية عامة . وبالتالى فإن التقنية الحديثة التى يستخدمها محمد حلال فى (الأنثى فى مناورة) ويستكملها ويطورها حتى يصل بها إلى النضج فى (الملعونة) تعتمد على تصوير الواقع كما ينطبع على وعى الشخصية وليس على تصوير الواقع كما هو .

ومع تعقد التقنية فى هذه المرحلة ، تعقدت الرؤيا عند محمد جلال رغم أن الإطار العام لها ظل كما هو .

تعتبر (الأنثى فى مناورة) الخطوة الأولى عند محمد جلال نحو تحقيق الرواية الحديثة . وهى تقوم على تقنية تيار الشعور الذى ابتدعه جيمس جويس ودعمته الروائية فرجينيا وولف . وهذا النوع من الرواية الحديثة لا يستمد وحدته الفنية من وحدة القصة وإنما من « وحدة الشعور » لدى الشخصية ، ولذلك فهى بالضرورة رواية شخصية واحدة . وهذه الشخصية فى (الأنثى فى مناورة) هى التى ننظر طوال الرواية إلى الواقع من خلال وعيها به .

وإذا كان الحب فى روايات محمد جلال الأولى هو وسيلة الشخصية لتحقيق ذاتها ، فإن الحب فى (الأنثى) كما فى (الملعونة) يصبح الحدث الرئيسى الذى يجسد القهر .

والحب فى روايات محمد جلال هو الحالة الإنسانية المثلى التى يستطيع الفرد أن يحتفظ فيها بكيانه وتكامله النفسى . وفى الروايات الواقعية يصبح الحب بهذا المعنى هو العامل الذى يساعد الشخصية على التغلب على عوامل القهر . أما فى المرحلة الجديدة ، فالحب يفقد نقاءه عندما يصطدم بالخيانة ، وينتج عن ذلك أن يتحلل التكامل النفسى للشخصية وينكسر متمثلا فى انهيار الحب نفسه ، وعندئذ يصبح تحقيق الذات مستحيلا ، وتصبح الشخصية فريسة سهلة لعوامل القهر .

والتقنية التى يختارها محمد جلال لتصوير هذا التعقيد والثراء فى رؤياه الأساسية هى تقنية مناسبة لمادته وذلك فى تعقيده . . وإن كان هذا التعقيد يمر بمرحلته الأولى فى (الأنثى)ثم يصل إلى قمته فى (الملعونة) .

وكلتا الروايتين تصور جماع الخبرة الإنسانية لشخصية واحدة ، كما أن الحدث فى الروايتين - وهو حدث نفسى أساساً - يتم فى ليلة واحدة من حياة سهى بطلة (الأنثى) وغالية بطلة (الملعونة) . ومن خلال هذه الليلة تتجمع الخبرات الماضية التى تمر بها الشخصية الرئيسية من خلال تجربة الحب الذى يصطدم بالخيانة ، دون ترتيب منطقى للأحداث وإنما يرد المشهد أو اللحظة إلى عقل الشخصية بحسب أهميته النفسية فى تكوين الحدث العام وليس بحسب ترتبه على حدث سابق .

والخبرة الأساسية عند « سهى » بطلة (الأنثى) هى حبها لتامر الذى يبدأ بوصفه حباً مثالياً يجسد لها النقاء وسط عالم يموج بالتلوث ويجسده الكاتب فى حادثة استدعاء سهى لصورة طرد عائلتهم الصغيرة من أرضها وموت أخيها سمير . إن هذا القهر الخارجى الذى لاقته سهى فى بداية حياتها كان يقابله حبها لتامر الذى أنقذها من الانهيار النفسى . ولكن هذا الحب ذاته يصبح ، فيما بعد ، العامل الرئيسى فى حدوث الانهيار . وذلك باكتشاف سهى لخيانة تامر . . وعندما تكتشف سهى ذلك تصبح الخيانة نفسها تعبيرا عن القهر على المستوى الشخصى ، كما يرمز هذا القهر الشخصى إلى قهر أشمل وأعم منه ، هو معاناة الإنسان وعذابه بشكل عام . ومما يضيف إلى تعقيد التجربة هنا قابلية سهى نفسها للخيانة متمثلة فى حبها القديم لكرم . وسهى عندما تنهار أركان عالم الحب أو عالم

النقاء الذى بنته لنفسها مع تامر لا تجد ملاذا من الإحساس العنيف بالقهر الذى يولده انهيار الحب سوى الاستنجاد بحب آخر قديم هو حب كرم ، ولكنها لا تلبث أن تكتشف أن هذا الحب القديم ليس إلا وهما وأن الحقيقة الوحيدة الموجودة هى حبها لتامر ، وعندما ينهار هذا الحب ينهار إحساسها بثبات الحقيقة نفسها بل تختل موازين الكون ذاته :

« لملمت أشلائى المبعثرة ، بحثت عن شيء فى عقلى أقوله ، أصنعه ، لم ألتق بشيء ، تخلت عنى كل الأشياء ، مهجورة فى هذا العالم ، الذى تأكل الأم فيه ابنها ويأكل الابن أمه ، وتزفه لنا صحف الصباح بلا خجل ، كأنه أغنية الصباح المغردة .. تبينت أن تماسكى وهم ، فقدت توازنى بدوت لنفسى كأن قدمى معلقتان فى الهواء ، والأرض تناطح رأسى .. » (الأنثى ص ٣٦) .

والنتيجة الحتمية لاختلاف الكون عند حدوث الخيانة هى أن الفوضى تعم . والفوضى هنا فى القيم . فمن أهم مظاهر تعقد الرؤية التى تفصح عنها الروايتان الأخيرتان الإحساس بانهيار القيم الثابتة التى كان يرتكز عليها الإنسان فى الماضى وإحساس الإنسان الحديث بأن الحقيقة لم تعد مطلقة أو ثابتة ، وأنه بزوال ثبات الحقيقة (التى يعبر عنها الحب المطلق فى أعمال محمد جلال) يجد الإنسان نفسه وهو يواجه فوضى القيم .

وهذا التعقد الجديد فى رؤيا محمد جلال هو الذى ينقل عمله ، باعتباره روائيا ، إلى مرحلة الرواية الحديثة بكل ما فى الكلمة من معنى .

وانهيار الحقيقة الثابتة التى كان يعبر عنها رمزيا الحب المطلق هو الموضوع الرئيسى فى (الملعونة) . فالقهر فى (الملعونة) هو قهر عام ناتج عن اختلاف نظام كونى وليس فقط نظاما اجتماعيا أو معطيات بيئة معينة . ولذلك ، فإن (الملعونة) - بوصفها أنضج عمل قدمه محمد جلال حتى الآن - هى الرواية الحديثة الحقة التى نستطيع أن نقارنها بالرواية العالمية المعاصرة ، لأن الصراع فيها وإن كان ينبع من بيئة محلية هى البيئة التى شكلت مأساة غالية فى حبها لأمين إلا أنها تتحدث عن أزمة الإنسان المعاصر بشكل عام ، ذلك الإنسان الذى يبحث عن ذاته وعن تحقيق القيمة فى عالم اختلطت فيه القيم - وبهذا المعنى فـ (الملعونة) متقدمة كثيرا على الرواية المصرية .

والتقنية التى يختارها محمد جلال فى هذه الرواية هى تقنية فى مثل حداثة الرؤية نفسها وتقدمها الفنى .

فأحداث (الملعونة) تدور كلها فى ليلة واحدة مقمرة بينما تجلس البطلة غالية على شاطىء البحر ، ويلعب البحر والقمر بضوئه الخافت (الذى يكون صورة شعرية تعادل أحيانا القهر وأحيانا الخلاص ، وأحيانا الأمل المفقود) وكذلك صياد عجوز تجده غالية على الشاطىء بالصدفة وتتجسد فيه صورة الأب المنقذ بلا إنقاذ لأنه لا حيلة له أمام البحر وحادثة موت ابنته رباب التى يوحد بينها وبين غالية . تلعب هذه الصور جميعا دور الموتيفات الشعرية التى تعطى للأحداث خلفيتها المكانية . ولكن الحدث الحقيقى أو الباطنى فى الرواية يتم من خلال تداعى الصور والمواقف فى عقل البطلة غالية ، حتى تكون صورة شاملة أشبه بالصورة الشعرية ، حتى تكتمل الرواية فتصبح فى مجموعها مجازا لحياته ، للإنسان الحديث على إطلاقها . ويساعد على خلق هذا المجاز الشعرى اللغة التى يستخدمها المؤلف ، هى لغة ليست واقعية وإنما تخلق عن طريق تتابع الاستعارات والمجازات نمطا فنيا يرتفع عن الواقع ويعادله .

ويقوم الحدث الرئيسى فى (الملعونة) على مفارقة رئيسية بين حب غالية وأمين وبين الظروف التى تضطر كلا منهما للسقوط رغما عنه . فغالية تقتل رجلا عندما يحاول أن يسلبها عفافها مدافعة بهذا القتل عن تكامل القيم التى تعيش فى ظلها والتى يجسدها حبها لأمين . ولكن المفارقة تحدث عندما تدان هى فى هذه الحادثة لا لسبب إلا لأنها حاولت الدفاع عن قيمها وحبها . وتكون هذه الحادثة الخطوة الأولى من سلسلة خطوات مطردة التقدم فى الحدث تعبر عن ازدياد القهر والتفافه حول عنقها ليخنقها . ولكن غالية لا تفقد إحساسها بتكامل الحقيقة وثباتها طالما كانت متأكدة من حب أمين لها . ولا يختل عالم القيم الذى بنته لنفسها - والذى يمثل نظاما أخلاقيا وكونيا صارما -

إلا عندما تكتشف خيانة أمين . وأمين نفسه لا يخونها إلا عندما يظن سوءا أنها تخونه مع المعلم . ومع تقابل ظنون الاثنين وتصادمها يحدث الخلل الحتمي في عالم القيم الثابتة الذى يعيشان في ظله . ومن ثم تحدث التراجيديا . والتراجيديا هنا

تتخذ أبعادا أشمل بكثير جدا من حياة غالية وأمين أو تجربتهما الخاصة ، فهى تراجيديا الإنسان الذى يبحث عن القيم فى عالم يقهره ويجبره على أن يقبل الفوضى .

محاكمة فى منتصف الليل

قلنا إن الأزمة الأساسية التى يعالجها محمد جلال فى روايات هذه المرحلة هى أزمة القهر التى يعانيها الإنسان فى العالم المعاصر . . وهى - كما أوضحت - استمرار للموضوع الرئيسى الذى سيطر عليه منذ بدايته الفنية ولكن بشكل أكثر شمولا وتعقيدا فى إطار رؤ ية فنية وإنسانية أرحب وأوسع . والقهر عنده يتخذ أشكالا متعددة ؛ فهو قد يكون قهرا سياسيا أو اجتماعيا أو حتى قدريا كونيا . وتتخذ أزمة القهر عنده دلالات شتى لتصبح أزمة الوحدة والعجز والغربة التى يعانى منها الإنسان المعاصر إزاء قوى أكبر منه فى عالم تمزقت فيه الصلات الإنسانية وانهارت فيه القيم الثابتة التى كان الإنسان يرتكن إليها ليصل إلى اليقين الذى يبعث فيه الاطمئنان . وفى روايته الأخيرة هذه - (محاكمة فى منتصف الليل) - يصل الكاتب إلى درجة كبيرة من النضج فى تصوير هذه « الموضوعات » أو « التيمات » وفى استخدام الوسائل الفنية التى تدرب عليها جيدا فى (الملعونة) و(الأنثى فى مناورة) .

ففى (محاكمة فى منتصف الليل) يركز الكاتب الحدث حول الشخصية الرئيسية « وفيق » الذى يخرج من السجن لتوه ليجد زوجه وقد أنجبت له ولدا هو « سامح » الذى يشك فى بنوته . وهذه الأزمة فى حد ذاتها هى الشرارة أو الذروة التى يتفجر منها الموقف كله حتى يصل إلى قمة العنف الدرامى . ونحن نكاد فى هذه الرواية نرى الحدث كله من خلال وعى هذه الشخصية ونتبنى وجهة نظرها تماما ، كما أن الشخصيات الأخرى كلها موجودة فقط فى علاقتها بشخصية وفيق وأزمته ، وليس لها وجود مستقل عنه . ولذلك ، فإن الكاتب هنا لا يعنى بتصوير العالم الخارجى أو التركيبة الواقعية التى توجد فيها هذه الشخصيات ، وإنما يأخذنا مباشرة إلى أعماق الشخصية وإلى أفكارها الباطنية ، حيث يختلط الماضى بالحاضر ؛ وحيث تصبح اللحظة المكثفة هى وسيلة الكاتب للتعبير عن كل ما يعتمل داخل عقل الشخصية من صراعات وتناقضات .

وتجتمع الرغبة العارمة من جانب الزوجة فتحية مع الجفاء الواضح الذى يبديه نحوه ابنه سامح وبذور الشك التى تلقيها أم وفيق فى نفسه على أن تجسد لديه الإحساس بالخيانة والقهر . فيتحول العالم الواسع الذى خرج إليه من السجن إلى جدران معنوية تضيق عليه الخناق شيئا فشيئا وتحكم حوله الحصار حتى يصل فى النهاية إلى لحظة الانفجار المروع فيقتل زوجه .

والمفارقة الدرامية الرئيسية التى يبنى عليها المؤلف الموقف هى التناقض بين الحرية التى حصل عليها وفيق ، وبين سجن الخيانة والغربة وانهيار القيم الذى يجد نفسه فيه بعد الإفراج عنه .

ويزيد المؤلف هذه المفارقة عمقا وحدة بأن يجعل الخيانة والقهر اللذين يعانى منهما وفيق بلا سبب على الإطلاق ، بل هو قهر عبثى تماما ، كأنما يريد المؤلف هنا - على عكس (الملعونة) مثلا - أن يخرج عن إطار القهر الاجتماعى إلى قهر أقسى منه وأشد إيلاما ، وهو القهر القدرى أو الكونى الذى يقع الإنسان ضحية له . فـ « وفيق » يدخل السجن دونما سبب واضح أو بلا سبب على الإطلاق اللهم إلا أنه احتضن شخصا أمام الجامعة يشتبه البوليس فى نشاطه السياسى . وزوجته « فتحية » ليس هناك دليل واضح على خيانتها اللهم إلا أنها أنجبت ولده بعد دخوله إلى السجن ، وحتى حماته التى يتهمها البوليس بأنها تتاجر فى أعراض النساء لا يصدر عليها - فى الرواية - حكم يثبت إدانتها ، بل تنتهى الرواية دون أن نعرف هل هى فعلا مدانة أم لا . وبهذا الشكل ، يوسع المؤلف من نطاق عذاب وفيق ليصبح عذاب الإنسان الذى لا يستطيع أبدا أن يصل إلى اليقين أو الحقيقة ، بالرغم من كل ما يحيط به من دلالات ، وإنما تصبح لحظة القتل أو لحظة الموت هى « لحظة الحقيقة » الوحيدة التى يمكن أن يحصل عليها فى حياته وينهى بها عذابه ،

وبهذا تصبح أزمته الشخصية، أزمة وجود أكثر منها أزمة مجتمع أو علاقات إنسانية ، كما تصبح « العبثية » هى الطابع الأساسى لهذا الوجود .

ومنذ البداية نجد أن وفيق ضحية تراجيدية لقوى أكبر منه تشكله وتحاصره لحظة بعد لحظة . وعندما يكتمل الحصار ويصل إلى ذروته لا يبقى أمام البطل إلا أن يخرج من أزمته بالقتل ، وهو الفعل الإيجابى الوحيد الذى يمكنه من خلاله أن يواجه عبثية الوجود وينهى به الحصار القدرى المضروب حوله .

ومنذ لحظة القبض عليه دونما سبب واضح ، أو بلا سبب على الإطلاق ، يصبح وفيق ضحية لقوى أكبر منه لا يفهمها . وبدلا من أن يستعيد بعد خروجه من السجن الصفاء والتكامل اللذين كانا يميزان حياته قبل القبض عليه ، نجده يخرج إلى عالم غريب عنه ينكر عليه الحب والانتماء العائلى وحتى الأخوة ؛ عالم تتفتت فيه كل القيم الثابتة التى عاش بها من قبل بل ، على العكس من ذلك ، هو عالم يضرب من حوله حصارا يتزايد فى « كريشندو » متصاعد ويقهره بلا سبب واضح . ويتجلى ذلك رمزيا فى المشهد الرائع الذى رسمه المؤلف فى الفصل الرابع لاستقبال أبناء الحى له بعد خروجه من السجن . فها هو وفيق فى هذا المشهد يجد نفسه والأيدى تتدافعه كأن الناس يلقون القبض عليه بدلا من أن يرحبوا به ، كما يتزاحم الناس من حوله ويزداد عددهم شيئا فشيئا حتى يتحولوا إلى حشد بشرى يجثم على أنفاسه ويكاد يخنقه ، ويتحول مشهد الاستقبال إلى حصار حقيقى يلخص موضوع الرواية كله .

وحالة الحصار هى الاستعارة الفنية الأساسية التى يبنى عليها المؤلف الحدث فى الرواية . وهو يصور مراحل هذا الحصار فى تطور متصاعد فصلا بعد آخر يزداد معه التوتر إلى درجة لا يعود من الممكن احتمالها ، وبذلك يصبح الانفجار الأخير مبررا تماما . وبذلك تتخذ فصول الرواية السبعة شكل كريشندو ذى إيقاع متصاعد متلاحق لاهث ، حتى نحس بالبطل كأنه فريسة تحاط حولها خيوط العنكبوت شيئا فشيئا حتى تحتويه تماما فلا يستطيع منها فكاكا .

ويبدأ كريشندو الحصار مع اللحظة الأولى التى يحصل فيها وفيق على حريته . وينثر الكاتب هنا وهناك بعض الدلالات الرمزية التى تلخص فيما يشبه الاستعارة الشعرية العالم الذى يخرج إليه وفيق من السجن . وهناك دلالتان أساسيتان من هذا النوع تلخصان فى تناقضهما التمزق الذى أصاب عالم وفيق والذى يعكس بدوره تمزقه الداخلى بين الشك واليقين وهما طبق السلطة والكلب . فطبق السلطة الذى تعده له زوجته غداة خروجه من السجن هو - كما يقول وفيق نفسه - الحرية بذاتها ، بما له من دلالات كالقدرة على الاختيار (اختيار الطعام الذى يحبه كأبسط مثال على الحرية) وكالرغبة فى استعادة العالم القديم الذى كان يعيشه قبل دخوله إلى السجن . وفى مقابل هذه الحرية التى يرمز إليها طبق السلطة نجد الكلب الذى اقتنته زوجة وفيق أثناء سجنه وهو يلقى بظله الرهيب على وجودهما معا بكل الشيطانية التى تتجلى فى عينيه وبكل الكراهية التى يبديها نحو وفيق كأنما هو منافس له فى حب فتحية . وهو يجسد دلالات الخيانة والشك التى تعذب وفيق منذ البداية ، يضاف إلى ذلك كله مشاعر الكراهية والإنكار الواضحة التى يبديها طفله سامح نحوه .

« تفرس ذيل الكلب الأسود - خيل إليه أنه ذيل شيطان . .

قالت :

- لقد حمى وحدتى من المقتحمين !

شعر برغبة فى أن يركله فى بطنه المنتفخة ! حرك قدمه اليمنى .

ضغطت فتحية على حروف كلماتها :

- غدا يألفك يا حبيبى !

افترش سامح الأرض . بعثر الحلوى . سقطت قطعة منها فى صحن السلطة . التقطها وفيق ومسحها بجلبابه . قربها من فم ابنه ، أخذها الولد فى تردد ، توقع الأب أن يضعها فى فمه ولكنه رماها إلى جواره . ارتعشت أرنبة أنف وفيق . خطفت فتحية قطعة الحلوى . دستها فى فم الطفل » .

وإزاء الفوضى واختلال القيم التى تحدثها هذه اللقطات التلغرافية السريعة فى نفس وفيق ، وذلك الإحساس بالخيانة

وانهيار الصفاء القديم الذى يرمز إليه الكلب فى مقابل الحرية التى يرمز إليها طبق السلطة ، إزاء ذلك كله يحاول وفيق ـ من خلال استعادة ذكريات حبه لفتحية ـ أن يستعيد ذلك العالم المتناغم المتناسق الذى كان يعيشه قبل دخوله إلى السجن . وينجح المؤلف فى إعطائنا الصورة المناقضة لحاضر وفيق المضطرب الذى يسيطر عليه الشك فى الحقيقة ، وذلك بمضاهاة هذا الحاضر بماض كان وفيق يعيش فيه مع فتحية حبا يمنحه الاكتمال واليقين . وعندما يستعيد وفيق مع فتحية ذكريات حبهما يرتبط هذا الحب فى وجدان وفيق « بحالة شعرية » مثالية تشبه حالة « الفردوس المفقود » . ويصور المؤلف ذلك فى صورة انطباعات فردوسية لهذا العالم المتكامل الذى كان يعيشه وفيق تتخللها فجأة بل تمتزج بها امتزاجا أصداء القهر الممثلة فى صوت المحقق والسجان الشاويش عمر . وتأتى أصداء صوت المحقق والشاويش عمر فى وعى وفيق أثناء محاولته لاستعادة الصورة الفردوسية للحب القديم ، كالشرخ العنيف الذى يصيب صفاء الصورة فجأة ويكاد يطمس معالمها ، فتفشل محاولته للهرب من حصار الحاضر إلى صفاء الماضى واكتماله :

« زقزق عصفور . تمايلت قرنفلة . التصق فتى بفتاة . اعتصره صوت الجاويش عمر ، خيل إليه أنه يخرج من كتفه ، من الموضع الذى أمسكته منه فتحية » .

ويضيق الحصار أكثر حول « وفيق » عندما تتوقف صورة الحب القديم عن أن تكون رمزا للتكامل النفسى والصفاء المطلق لتصبح رمزا للخيانة . فأشواق الحب التى تبثها له زوجه تأتى إلى وعيه لا بوصفها رغبة فى تعويض ما فات من سعادة وإنما باعتبارها دليلا أكثر على الخيانة ! . وجسد فتحية المتفجر بالرغبة فيه وحده يصبح فى نظره دلالة على حالة من « العهر » وليس رمزا لتتويج الحب بالاتحاد الجسدى . وتمتزج فى ذهنه صورة غرفة نومه مع فتحية مع صورة الزنزانة التى عاش فيها سنوات سجنه :

« ـ افتحى الباب يا فتحية
وجدالباب مفتوحا ، خرج من الحجرة . تذكر عندما فتحوا له باب السجن ، كان النهار بلا شمس » .

وهكذا تنقلب أشواق فتحية إلى عقارب تنهش رأسه وتضيق من حوله دائرة الحصار ، فكأنما العالم الواسع الذى خرج إليه من زنزانة السجن أخذ يضيق شيئا فشيئا حتى أصبح فى حجم هذه الزنزانة نفسها .

وتلعب اللوحة التى رسمها لفتحية قبل دخوله السجن دورا أساسيا فى تعميق إحساسه بفقدان البراءة ، وتمثل ـ إذا استخدمنا اصطلاح ت . س . إليوت ـ المعادل الموضوعى لهذا الإحساس . فاللوحة التى لم تكتمل هى رمز لصفاء قديم لم يكتمل ولا يمكن استعادته . . وهى فى الوقت نفسه فى صورتها غير المكتملة تجسد لديه آثام فتحية كما تصور له شكوكه ، فكأنما انقلبت فى لاوعيه إلى شىء يشبه صورة « دوريان جراى » التى وصفها الكاتب أوسكار وايلد فى روايته الشهيرة ؛ تحمل آثام صاحبها وتجسدها يوما بعد الآخر . ولذلك ، فإننا نجد وفيق يشعر برغبة عارمة فى تمزيق هذه الصورة وتحطيمها ولكنه فى بحثه الدائب عن اليقين ومع عدم وصوله إلى اليقين الكامل يعجز عن أن يمد يده إليها :

« شعر برغبة فى أن يمزقها . لم تمتد يده » .

ويصل هذا الحصار إلى قمته فى مشهد الفصل الرابع الرائع القائم على حركة الجموع وتضييقها الخناق شيئا فشيئا وهم يحتفون بعودته . والمشهد كله يعتمد على مفارقة الاستقبال الذى يتحول إلى عملية توحى بالحصار الخانق حتى كأنها تكاد تتطابق مع حادثة القبض على وفيق بلا سبب مفهوم من قبل البوليس . وكلما تزايدت الجموع وضيقت الخناق على وفيق وزادت من محاصرته (وهى التى من المفروض أنها تحتفى به) كلما ضاقت دائرة القهر التى يقف وفيق محاصرا فى وسطها .

ويعمق من معنى الحصار ويزيد من عبثية حرص المؤلف على تأكيد « اللاسببية » فى عملية القبض على وفيق . وربما أيضا فى شكوكه تجاه امرأته وحتى أيضا فى حقيقة « حماته » وتتأكد عبثية هذا الحصار أكثر وأكثر فى مشهد الاستقبال بالحارة حيث يتحول إلى كتلة لا ملامح لها . ولكنها تحمل فى حصارها معانى القهر القدرى الذى لا يجد منه وفيق فكاكا إلا بالهرب إلى دولت التى تأخذ بيده وتنقذه من الاختناق بين الجموع .

ودولت تلعب دورا مهما فى حياة وفيق . فإلى جانب رمز الصفاء والحب الذى تمثله ، فهى أيضا صورة أخرى منه ، أو ضميره . فهى أيضا تبحث عن التكامل ، وتجده فى زمن ماض ولا تستطيع استعادته فى الحاضر حتى بعد أن تحصل على حبيبها وفيق فى الفراش ، وهى أيضا صورة متناغمة متناسقة للماضى (كانت موديلا لوفيق ورغم أنها كانت تقف أمامه عارية إلا أنها لم تكن تحس بالخطيئة لأنها حينئذ كانا يعيشان حالة فردوسية من الطهر تشبه حالة آدم وحواء قبل الخطيئة) ، ولكنها فى حاضر وفيق الملوث تكتسب هى الأخرى رموزا جنسية ، فيصبح العرى بالنسبة لها دلالة على السقوط وفقدان البراءة . وبالتالى فهى تتوحد مع فتحية وتبدأ فى استخدام أدوات تجميلها وتقف أمام مرآتها نفسها ، وذلك فى مشهد غرفة النوم التى تضمها مع وفيق ، فكأنها أصبحت هى وفتحية فى النهاية شيئا واحدا فى وعى وفيق ، وتصبح هى الأخرى عاملا من العوامل التى تحاصره .

وبسبب هذا الحصار يصبح وفيق رمزا للإنسان الذى يقع ضحية وجود عبثى تختل فيه القيم القديمة ، ولا يوجد ما يحل محلها سوى الحركة المجنونة نحو الاتهام والحصار والوحدة والفشل .

ويأتى الفصل الأخير الطويل (فصل ٧) من الرواية بمثابة الذروة الدرامية التى تتجمع عندها كل خيوط الحدث السابقة والمؤلف يحرص هنا على أن يصور الحدث من خلال تيار الوعى لكل شخصية من الشخصيات الأربع الرئيسية (وفيق ـ فتحية ـ الأم ـ دولت) ، كما يحرص على أن يتتابع الحدث فى إيقاع زمنى لاهث يقسم اليوم الأخير من حياة وفيق مع فتحية إلى ساعات أو فترات متتالية كل فترة منها تقربنا من ذروة التوتر كما تقرب وفيق من فعل القتل الأخير . وكلما تقدمت الساعة ضاق الخناق ، أكثر وأكثر ، حول رقبة البطل الذى يظل دائما فى مركز الصورة . وتظل رؤياه للأحداث والعلاقات التى تربطه بالآخرين هى البؤرة الرئيسية التى نرى من خلالها الحدث .

ويقترب وفيق فى هذا الفصل من النهاية المحتومة ـ شراؤه المسدس وقتله فتحية ـ عن طريق سلسلة متتابعة من الاكتشافات الدرامية التى تؤكد شكوكه فى زوجه ، كما تؤكد فى الوقت نفسه عبثية وجوده . ويصبح فعل القتل هنا نتيجة حتمية لرغبة وفيق فى إلغاء كل ما يحيط به من تلوث وعبثية وفقدان للبراءة عن طريق أعنف فعل يمكن أن يقوم به إنسان وهو القتل .

وتتمثل سلسلة الاكتشافات هذه التى تؤدى بوفيق إلى فعل القتل فى الكشف عن بعض « الحقائق » التى حرص المؤلف منذ بداية روايته أن يخفيها عنا وعن بطله ، والتى تظل فى لاوعيه محصورة فى منطقة الشك الغامض بعيدة عن أن تكون يقينا يريحه ويجعله يركن إلى « نظام معين » من القيم حتى إذا كان هذا النظام فاسدا . وأولى هذه الحقائق التى يكتشفها وفيق لأول مرة هو أنه قبض عليه بلا ذنب منه إطلاقا سوى أنه احتضن رجلا تشتبه دوائر الأمن فى نشاطه السياسى . ولكن المفارقة العبثية تتم عندما يعلم وفيق أنه قضى سنوات طويلة فى السجن فى سبيل رجل هو فى الحقيقة من المقربين إلى السلطة ، بل إن هذا الرجل نفسه يعرض على وفيق مساعدته فى معرفة سبب القبض عليه ، ويعمق ذلك من إحساس وفيق بعبثية وجوده نظرا للقهر الواقع عليه . فها هو قد أضاع أحلى سنى عمره فى سبيل لا شىء ، حتى الإنسان الذى كان مفروضا أن يكون صاحب قضية أو فكر تتضح انتهازيته وخيانته لفكره ، بل وعمالته للسلطة . وها هو وفيق يحس بأنه دفع سنوات عمره ، ليس فى سبيل قضية وإنما فى سبيل الخيانة .

وثانى هذه الاكتشافات اكتشاف وفيق حقيقة الاتهام الموجه « لحماته » من قبل البوليس . والمؤلف يمهد لذلك من خلال مشهد استهجان أبناء الحارة لملابس الحماة وسيارتها وكذلك من خلال صفة « الدنس » التى تلحقها بها دولت ، ولذلك ، فعندما تخبر فتحية زوجها وفيق بالأمر لا يعود لديه شك فى تلوث هذه المرأة . وهو لذلك يدينها فورا حتى قبل أن يصدر عليها حكم الإدانة من قبل المحكمة (وتكمن المفارقة هنا فى أن حكما كهذا يمكن ألا يصدر على الإطلاق ، فحتى النهاية لا نعرف إذا كانت حقا مدانة أو بريئة) ، ويؤدى هذا الاكتشاف إلى أن تتوحد فى ذهن وفيق صورة الأم مع صورة الابنة . وتصبح فتحية وأمها فى ذهنه شيئا واحدا . وعند هذه

النقطة يؤدى به ذلك إلى اتخاذ القرار ـ وهو أول قرار يتخذه منذ بداية الأحداث ـ بالقتل . . . فعندما يعرف وفيق الاتهام الموجه إلى حماته تنسحب فكرة « الدنس » و « الخيانة » التى تسيطر عليه لا على الأم وحدها وإنما على ابنتها فتحية أيضا . وتصبح الخيانة فى ذهنه حالة عامة كأنها قانون من قوانين الوجود الذى يعيشه ، وعندئذ يصبح السؤال الكبير الذى يلح على ذهنه هو : لماذا ؟ وهو إذا استطاع أن يجد إجابة عن هذا السؤال استطاع أن يجد لوجوده بل للوجود كله معنى . ولكن وفيق لا يجد الإجابة ، ولذلك فهو يندفع إلى فعل القتل حتى يحطم هذا الوجود فى لحظة جنون واحدة .

« كأن وفيق قد انفجر

ـ لم أعد قادرا على النوم

ـ . . . .

ـ اهتزت الريشة بين أصابعى . .

ـ . . . .

ـ اختلطت الألوان فى عينى

ـ . . . .

ـ الدنس يملأ رأسى

ـ . . . .

ـ امرأتى خانتنى .

ـ . . . .

ـ وابنى سامح ليس ابنى »

وقد تعمد المؤلف ألا يجد بطله الإجابة . لأنه لو عرف لاستطاع أن يكتشف المعنى فى حياته ويستعيد تكامله القديم . فالمعرفة هى وسيلة الإنسان إلى التكامل واليقين . . ولكن مأساة وفيق أنه لا يستطيع فى ظل الخيانة والقهر أن يصل إلى يقين من نوع ما . وبالتالى ، فإن نظام الأشياء بل نظام الكون كله ينهار من تحت قدميه ويتركه يسبح فى فوضى لا نهاية لها . نجده يصرخ ملتاعا فى وجه (عزت بك) الرجل الذى قبضوا عليه من أجله كأنه يبحث عن سبب لما حدث أو منطق يحكم فوضى القيم فلا يتلقى سوى الصمت . .

وإذ لا يجد وفيق إجابة تعيد إليه التوازن ، يصبح القتل حتميا لإعادة التوازن إلى ذاته حتى ولو فقد فى سبيل ذلك كل شىء . وهكذا يصل الكريشندو فى هذا الفصل إلى أعلى درجاته انفجارا .

وتبقى (محاكمة فى منتصف الليل) إضافة حقيقية وأصيلة للبناء الروائى الذى بناه هذا الكاتب الفنان بدأب وصبر عجيبين ، حتى استطاع أن يصل إلى شكل الرواية الحديثة التى تقوم على التوتر الدرامى اللاهث والتى يتسع مجال الرؤ يا فيها ليشمل أزمة الإنسان المعاصر .

●

آفاق نقدية

- محتوى الشكل
- الحرية والانضباط

محتوى الشكل

نحو موضوع دقيق لدراسة الأدب

سيد البحراوى
(مصر)

يبدو القول بأن موضوع النقد الأدبى هو (الأدب) أمرا بديهيا . غير أن هذه البديهية تصبح فاقدة الجدوى بمجرد أن نسأل السؤال الذى ما زال محيرا ومختلفا حوله : ما الأدب[1] . ونعرف بالطبع الخلاف القديم بين المدارس المختلفة فى تحديد ما الأدب . وحتى إذا وصلنا إلى تحديد لماهية الأدب فإن هذا لن يحل المشكلة ، لأننا نعرف أيضا أن هذا الأدب هو فى الحقيقة موضوع لعلوم كثيرة وفروع معرفية متعددة وليس فقط النقد الأدبى . فهو موضوع لعدد من الدراسات القريبة من النقد مثل تاريخ الأدب والأدب المقارن ، وعلم الجمال وعلم الأسلوب ، وهو موضوع لعدد من العلوم مثل علم اللغة وعلم الاجتماع وعلم التاريخ وعلم النفس والفلسفة وغيرها . وبسبب من هذا التداخل بين العلوم فى مجال الأدب ، ظل النقد الأدبى يتأرجح بين التأثر بهذا العلم تارة وذاك تارة أخرى ، مما أثر على الزاوية التى ركزت عليها كل مدرسة نقدية فى العمل الأدبى . ومن هنا جاء التراوح بين عدد من الثنائيات المشهورة : الخارج والداخل ، النص والسياق ، اللفظ والمعنى ، الشكل والمضمون ، الدال والمدلول . . إلخ . وقد وقفت كل من المدارس النقدية موقف التركيز على إحدى تلك الثنائيات بدرجات متفاوتة ؛ فكان بعض المدارس هادما - بالضرورة - لإنجاز المدارس الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له . والمثال البارز على ذلك هو ما حدث ويحدث فى قرننا العشرين .

ـ ١ ـ

لقد تبلور الصراع النقدى مع بدايات القرن العشرين بين تيارين أساسيين ؛ هما التيار الاجتماعى والماركسى من ناحية والتيار الشكلى الجديد والبنيوى من ناحية أخرى . وكان واضحا من البداية أن التيار الشكلى كما تمثل فى الشكليين الروس قد كان نقيض التيار الاجتماعى الماركسى ، الذى ركز على مضمون العمل وعلى التفسير الخارجى أو السياقى له ، بفعل الاهتمام بالوظيفة الاجتماعية السياسية للأدب . وكان طبيعيا أن يكون النقيض مهتما بالتحليل النصى والشكلى بصفة خاصة بفعل الاهتمام بالوظيفة الجمالية فى المقام الأول . وبرغم وجود كثير من الاختلافات بين الشكليين الروس والنقاد الجدد فى الولايات المتحدة وإنجلترا ، فإن التركيز على الوظيفة الجمالية ، والاهتمام بالنص ، هو الجامع الأكبر بينهما ، وكذلك الأمر يمكن أن يقال عن البنيوية (التى تعتبر دون شك امتدادا للشكلية) والأسلوبية وبعض الاتجاهات السيميوطيقية . .

وهكذا ظل طرف الشكل / النص / الداخل يغلب على التيار الشكلى بتنوعاته ، بينما ظل طرف المضمون / السياق / الخارج غالبا على التيار الاجتماعى بدءا من بليخانوف وانتهاء بجولدمان ومرورا بلوكاتش ومدرسة فرانكفورت ، برغم الإنجازات المهمة التى تمت بشأن الوسائط وخاصة مفهوم البنى الذهنية ورؤية العالم عند جولدمان . وتحول الشكل لدى الشكليين إلى المادة الخام أو شكل المادة كما يقول باختين[٢] ، وإلى بنية ذهنية مجردة لدى البنيويين ، بينما تحول المضمون عند الاجتماعيين إلى أفكار الكاتب كما تبدو فى عمَله . وكلا الاهتمامين ـ فى تقديرى ـ لا علاقة له بالعمل الأدبى بوصفه نصاً مبدعاً تتحدد وظيفته أو رسالته وتتحقق عبر التشكيل .

وفى تقديرى أن الصراع السياسى كان وراء هذه الانحيازات القطعية لأحد طرفى الثنائية ، وعدم القدرة على تجاوزها نحو أفق أرحب ينفيها أو يبحث عن علاقات بنينية عميقة ، لأن المعركة كانت عنيفة ولا تنازل فيها . ومع ذلك ، فإن الباحث يستطيع أن يلمح بعض الإضاءات المهمة التى تبزغ فى أعمال هذا الفريق أو ذاك ، ولكنها لم تلق الاهتمام الكافى وقتها ، ولم تجد من يهتم بها إلا منذ فترة قصيرة . ومن بين هذه الإضاءات مقولة لوكاتش « إن الشكل هو العنصر الاجتماعى الحق فى الأدب »[٣] ، ومنها أيضا قول تينيانوف « إن الحياة الاجتماعية تدخل فى علاقات مع الأدب قبل كل شىء عبر جانبه اللفظى »[٤] . والحقيقة أن مقولة تينيانوف الأخيرة يمكن أن تكون إشارة إلى التطور الذى حدث للشكلية الروسية فى مرحلتها الأخيرة وخاصة على يد ميخائيل باختين وجماعته ، الذين اهتموا بالبحث فى العلاقة بين اللغة والنص والمجتمع ، بحيث نستطيع أن نعتبر باختين هو أول من حاول بجدية الخروج على الثنائيات السابقة ومحاولة طرح فرضية جديدة أو إشكالية جديدة تكون موضوعا أكثر دقة للنقد الأدبى .

إن باختين ينطلق من مقولة جديدة ، ترى أن العلاقة بين الأدب والمجتمع ليست علاقة تأثير وتأثر كما قدم الماركسيون التبسيطيون ، كما أنها ليست علاقة انعكاس أحادية . يقول : « إن الفن أيضا اجتماعى بشكل كامن . وعندما يؤثر فيه الوسط الاجتماعى ، الذى هو خارج الفن ، فإنه يجد فيه صدى داخليا مباشرا . فليس هناك ـ إذن ـ عنصران غريبان يؤثران فى بعضهما البعض ، بل تكوين اجتماعى يؤثر فى تكوين اجتماعى »[٥] ، ومن ثم يطرح باختين : « مساهمة فى علم شعر اجتماعى » ويسميه ـ وإن عرضاً ـ علم اجتماع الشكل ، تكون مهمته « فهم هذا الشكل الخاص للاتصال الاجتماعى الذى يوجد متحققا ومثبتا فى مادة العمل الفنى . . مهمتنا هى فهم شكل العبارة الشعرية بوصفه شكلاً من أشكال الاتصال الجمالى الخالص الخاص يتحقق فى المادة اللغوية »[٦] . ولقد استطاع باختين أن يحقق مثل هذه الدراسة فى الشعر وفى الرواية بصفة خاصة عبر كتابيه عن رابليه ودستوفسكى ، بحساسية بالغة وذكاء نافذ .

غير أن إنجاز باختين لم يكتمل حيث لم يكوِّن جهازا مفهوميا وإجرائيا متكاملا يثبت أركان هذا الإنجاز باعتباره علماً منضبطاً . وظل من الممكن أن يوجه إليه نقد مثل نقد بييرزيما الذى رأى أنه وتلميذته جوليا كريستيفا لم يجيبا على السؤال : « ما هى بالضبط العلاقة بين البنى القولية ، ومصالح الجماعات الاجتماعية المحددة »[٧] .

ويحاول بييرزيما نفسه تحقيق مثل هذا الإنجاز بالدعوة لعلم اجتماع للنص الأدبى ، يرتكز همه على دراسة النص الأدبى ذاته من منظور اجتماعى ، يدرك أن مصطلح التأثير « الاجتماعى على النص » لا يكفى . . فالتطور الأدبى ليس متأثرا وإنما هو موسط (Mediatisé) من قبل البنى الاجتماعية الاقتصادية مثل بقية النظم القانونية والسياسية . ولكنه فى الوقت نفسه محكوم بقوانين خاصة . . إن علم اجتماع النص الأدبى يجب ـ إذن ـ أن يهتم بالخاصية المميزة للكتابة بوصفها موضوعاً له[٨]،وأن يهتم بفهم السياق (الصوق والسردى) على أنها وقائع اجتماعية تتصل بالمستوى الدلالى[٩] « لأن كل تجل كلامى هو بنية إيديولوجية تعبر عن مصالح جماعية »[١٠] .

ولتحقيق هذه الفرضيات يقيم زيما منهجا يبدو أكثر وضوحا وانضباطا ، من حيث الإجراءات ، من دراسات باختين ـ وخاصة فى ميدان دراسة الرواية ، حيث درس بروست وكافكا وموزيل فى الكتاب الأول (الازدواج القيمى الروائى) وسارتر ومورافيا وكامى فى الكتاب الثانى (اللامبالاة الروائية)[١١] . ويقيم منهجه انطلاقا من الوضع الاجتماعى اللغوى – Socio linguistique مركزاً همه على تحليل اللهجات الاجتماعية Sociolects أو الجماعية : مكوناتها وكيف تلتقى فى داخل النص الروائى وتعمل ، واصلا إلى الدلالات الاجتماعية لهذه اللهجات وعملها . وهذا التركيز على اللهجات أو على الجانب اللغوى هو ما يشعرنا بأن ثمة نقصا فى عناصر التحليل ، بحيث يكون القول بعلم اجتماع للنص نوعا من الادعاء ، فليس النص هو اللغة فحسب .

وإذا كان باختين وزيما يدركان البعد الإيديولوجى الاجتماعى للشكل على نحو واضح ويكاد يكون أحاديا ، فإن ألتوسير وجماعته ، ماشرى وإيجلتون ـ استفادة من مدرسة فرانكفورت[١٢] ـ يدركون العلاقة بين الشكل والإيديولوجيا على نحو أكثر تعقيدا . ففى الوقت الذى يوافقون فيه على أن الشكل هو جزء من الإيديولوجيا ، يرون له قدرا من الاستقلال يؤهله للقيام بدور معادٍ للإيديولوجيا . بالنسبة لألتوسير ، تكون الأشكال التى يعمل عليها الأدب محكومة بالبناء المعمارى للإيديولوجيا ، ومن ثم فإنها تمتلك دورا موضوعيا سياسيا فى داخل العملية الاجتماعية . وهذا التمييز أكثر وضوحا فى كتاب تيرى إيجلتون (النقد والإيديولوجية) ، حيث يوضح . . « أن الأدب يعمل على دال الإيديولوجية ومدلول التاريخ ويحولهما ، فالأدب لا يفك ـ فقط ـ الرابطة بين الشكل والمعنى التى تصل دالا معينا بمدلول معين بمعنى مجرد ومحايد ، إنه يفكك ذلك الجسر المعين بين الشكل والمعنى الذى أحلته الإيديولوجية على التاريخ . وهو يفعل ذلك عبر الوسائل الشكلية التى من خلالها يقيم خلفية لعمليات تلك الإيديولوجية »[١٣] .

وهذه العلاقة بين الشكل والإيديولوجيا ، ربما أهلت فريدريك جيمسون لاستخدام مصطلح « إيديولوجية الشكل » ، وهو مصطلح أكثر دقة ووضوحا لأنه يدمج الجانبين السابقين فيرى الوظيفة المعادية للإيديولوجيا من منطلق إيديولوجية الشكل نفسه . إنه يرى أن الإيديولوجية ليست شيئا يكون الإنتاج الرمزى أو يمنحه ، ولكن الحدث الجمالى بذاته إيديولوجى ، وأن إنتاج الشكل الجمالى أو القصصى ينبغى أن يُرى باعتباره حدثا إيديولوجيا بذاته له وظيفة استدعاء حلول خيالية أو شكلية لتناقضات اجتماعية غير محلولة[١٤] . وعلى هذا الأساس ، فإن مصطلح « إيديولوجية الشكل » يعنى عنده « الرسائل الرمزية التى تنقل إلينا عبر تواجد أنظمة إشارية مختلفة ، هى نفسها تمثل آثارا أو تنبوءات لأنماط من الإنتاج »[١٥] . وانطلاقا من هذا المفهوم يصل جيمسون إلى مصطلح آخر أكثر ملاءمة للنقد الأدبى هو مصطلح « محتوى الشكل » الذى نرى أنه يشير إلى الزاوية المحددة والدقيقة التى تصلح مجالا دقيقا لعمل النقد الأدبى .

ـ ٢ ـ

إن أقدم استخدام نعرفه لمصطلح محتوى الشكل ورد لدى اللغوى الدنماركى لويس هيلمسليف فى كتابه (مقدمة لنظرية فى اللغة) والذى يختلف قراؤه بشأنه . فبينما يشير جيمسون إلى أنه أقام رباعية من جوانب اللغة تتشكل من بعدى العبارة والمحتوى فى كل من جانبى اللغة : المادة Substance والشكل Form[١٦] ، نجد أن « ديكرو » و« تودوروف » يريان أنها سداسية ؛ حيث يتشكل كل جانب من ثلاثة أبعاد هى

بالإضافة إلى المادة والشكل ، المادة الخام Matiere[١٧] . غير أن أوضح نصوص هيلمسليف نفسه تشير إلى جانبين فقط كما رأى جيمسون . وهذا ما يتضح من النص التالى :

« يمكننا الحديث هنا عن معنى للعبارة ولا شىء يمنعنا من فعل ذلك ، برغم أنه غير معتاد . وإن الأمثلة المشار إليها : الجانب الأوسط من المنطقة العليا للفم ومتصل الصوائت ، هى مجالات صوتية للمعنى تتكون بشكل مختلف فى اللغات حسب وظائفها النوعية . ومن حيث إنها جوهر العبارة ، فإنها تتصل بشكل العبارة »[١٨] .

ومن هنا نفهم أن محتوى الشكل - إذا وافقنا على مرادفة Sens فى هذا النص بمصطلح Content فى نص جيمسون - على أنه الخلاف فى أداء المناطق الصوتية فى اللغات المختلفة . وهو يوضح فى النصوص التى تلى هذا النص أن معنى العبارة الواحد يمكن أن يعبر عنه بأشكال عبارة مختلفة - كما هو الحال فى اسم مدينة برلين مثلا .

ويأتى جيمسون لينقل هذا المخطط من المستوى اللغوى إلى المستوى الأدبى ، أو ما يسميه نظرية النوع فيصبح كما يلى :

الشكل	عبارة	وتعنى البنية السردية للنوع .
	محتوى	المعنى الدلالى للنمط النوعى .
الجوهر أو المادة	عبارة	العناصر الإيديولوجية السردية .
	محتوى	المادة الاجتماعية والتاريخية الخام .

فيصبح محتوى الشكل فى هذه النظرية مساويا لإيديولوجية الشكل ، أى المعنى الدلالى لنمط النوع الأدبى الذى ينبنى عنده على تحليل « تقنى وشكلى بأضيق معنى . ومع ذلك ، فإنه لا يشبه التحليل الشكلى التقليدى . إنه يسعى للكشف عن الوجود الفعال للعمليات الشكلية المستمرة والمتغيرة الخواص فى النص . ولكن فى مستوى التحليل المطلوب هنا ، فإن القلب الجدلى يأخذ مكانه حيث أصبح ممكنا إدراك مثل هذه العمليات الشكلية فى حد ذاتها بوصفها مضموناً مترسباً وباعتبارها تحمل رسائل إيديولوجية خاصة بها ، متميزة عن المضمون الظاهر أو الجلى للعمل . وبمعنى آخر فقد أصبح ممكنا إبراز هذه العمليات الشكلية فى المنظور الذى سماه هيلمسليف « محتوى الشكل » وليس « تعبير » الأخير ، والذى هو موضوع كل المناهج الشكلية الضيقة . وهدف هذا التحليل عند جيمسون هو الوصول إلى صراع الأنواع الأدبية فى مرحلة معينة أو فى ما يسميه اللحظة التاريخية أو الوضع التاريخى ، لا بوصفه مسبباً للأنواع وإنما بوصفه « معوقا أو مانعا لعدد معين من الإمكانات الفنية المتاحة من قبل وفاتحا لإمكانات أخرى جديدة قد تتحقق وقد لا تتحقق فى الممارسة الفنية » . وهذا هو ما يحققه بالفعل فى دراسته للرومانس ؛ حيث يدرك العناصر الشكلية التى برزت وأجهضت بفعل الموقف التاريخى أو الاجتماعى[١٩] . وإذا كانت مشكلة مصطلح هيلمسليف أنه مصطلح لغوى ، (واللغة عنده ، كما هى عند دى سوسير شكل أساسا) ومن ثم فإن محتوى الشكل عنده لا يخرج عن معنى المناطق الصوتية ، فإن مشكلة المصطلح عند جيمسون هى أن الشكل عنده يستخدم بمعنى النوع الأدبى وليس الشكل . وهذا الأخير مختلف عن النوع كما سنحاول أن نوضح فيما بعد . غير أن هذا الاختلاف لا يقلل من أهميته بالنسبة لنا .

وثمة استخدام آخر للمصطلح يبدو أقرب إلى فهمنا ، وهو استخدام هايدن وايت فى كتابه (محتوى الشكل) ، الذى يقصد به القيمة التى يضفيها استخدام السرد على الوقائع التاريخية فى الخطاب التاريخى الذى هو مادة عمل أو موضوع الكتاب . يقول فى المقدمة :

« لقد صار ضروريا التعرف على السردى بعيدا عن كونه مجرد شكل للخطاب يمكن أن يملأ بمحتويات مختلفة حقيقية أو خيالية ، حسب الحالة ، وإنما باعتباره (أى السردى) يمتلك محتوى سابقا على أى تحقق يعطى له فى الحديث أو الكتابة . إن « محتوى شكل » الخطاب السردى فى الفكر التاريخى هو ما تبحثه مقالات هذا المجلد »[٢٠] .

ويقول فى موضع آخر :

« إن السردى ليس مجرد شكل خطابى محايد يمكن أن يستخدم أو لا يستخدم لتقديم الأحداث الحقيقية كما

تبدو بوصفها عملية تطورية ، ولكنه يحمل اختيارات وجودية ومعرفية ذات تضمنات متميزة إيديولوجية وحتى سياسية بصفة خاصة »[٢١] .

أما الاستخدام الرابع للمصطلح فهو « مضمون الأشكال الفنية » الذى استخدمه ك . و . كاجيف وف . كوزينوف فى فصلهما المعنون بـ « غنى مضمون الأشكال الأدبية » من كتاب (نظرية الأدب) .

وفى هذا الفصل نجد أن الصنف (النوع الأدبى) إذا استخدمنا كلمات م . م . باختين - هو ذاكرة الفن . أما المضمون الملموس لعدد من الأعمال الأدبية فيمكن أن يكون متنوعا بصورة غير محدودة - غير أن البناء نفسه يحافظ على خبرة مجمل العملية الإبداعية السابقة . وبدون ذلك يصبح من غير الممكن وجود أى تطور بل يتعذر وجود الفن نفسه . وبالإضافة إلى ذلك ، فإننا لن نفهم الجانب الجوهرى للنشاط الفنى ، من دون أن نكتشف هذه المضمونية الهائلة للشكل »[٢٢] ، ومن ثم فإن « المهمة الحقيقية للعلم الخاص بالأدب لا تنحصر أبدا فى الإشارة إلى هذه الأساليب أو تلك ، بل تنصب على الكشف عن الأهمية المضمونية لكل « أسلوب » . إن الطريقة الشكلية لم تشأ أن تأخذ على عاتقها حتى مثل هذا الواجب »[٢٣] .

- ٣ -

إن هذه الاستخدامات المختلفة لمصطلح « محتوى الشكل » تتفق فيما بينها برغم الخلافات التفصيلية - على معنى عام واحد : هو ما يحمله الشكل ذاته من دلالة اجتماعية فى الأساس سواء كان هذا الشكل يتسع ليشمل النوع ، أو يضيق ليقترب من الأسلوب أو التقنية ، غير أن هذا الاتساع أو الضيق يمكن أن يوقعنا فى المشكلة غير المحسومة بعد والخاصة بدلالة التقنيات أو أجزائها أى المواد الخام .

ففى الوقت الذى نرى فيه بعض الفلاسفة وعلماء الجمال ينفون أى معنى عن التقنية والمادة الخام[٢٤] ، نجد آخرين يعطون للمادة الخام الأولية مدلولا ثابتا وقيمة مطلقة . يقول هيجل على سبيل المثال : « إن الأزرق هو سمة شىء أكثر دعة وهدوءاً من غيره . . فى حين أن اللون الأحمر هو كناية عن الشجاعة والهيمنة والتسلط . ويمثل الأخضر الحياد وعدم الاكتراث »[٢٥] ، وهذه القيم المطلقة ليست نتاجا للخصائص الموضوعية للون نفسه ، كما هو واضح من النص ، وإنما هى نتاج لتلقى جماعة بشرية معينة لهذه الألوان ، بدليل اختلاف تقييم الجماعات والشعوب لكل لون من هذه الألوان .

ويحاول ستولنيتز أن يقدم رأياً أقرب إلى الموضوعية حين يقول :

« إنك لا تستطيع أن تصنع من الفخار نفس ما يمكنك أن تصنعه من الحديد الخام إلا إذا كان ذلك غصبا وافتعالا ، فالإحساس الذى يبعثه العمل يكون [. . .] مختلفا كل الاختلاف . ذلك لأن المعدن يتحداك ويستحثك على أن تصنع منه شيئا معينا حيثما أحسست بتماسكه ومرونته »[٢٦] .

وبرغم ما فى هذا النص من إدراك للخصائص الموضوعية للمادة الخام ، إلا أنه يبالغ فى أهمية هذه الخصائص إلى الحد الذى يجعلها تتحكم فى الفنان وتنفى قدرته على الاجتهاد لتطويع هذه الطبيعة وإعادة تشكيلها بما يحقق رؤيته .

وثمة محاولة أخرى أقرب إلى الدقة بهذا الشأن ، إذ تحاول البحث عن الخصائص الفيزيقية للون وتأثيرها على جسم الإنسان مما يسمح بإقامة علاقة جدلية بين الطبيعى والاجتماعى - ترى هذه المحاولة أن « الإشعاعات اللونية تؤثر فى جسم الإنسان محدثة تغيرات فيزيولوجية معينة ، ومثيرة شتى المشاعر ، فإن تأثير اللون الأحمر الكثيف لفترة طويلة يؤدى إلى ارتفاع ضغط الدم وإثارته إلى درجة كبيرة ويحدث دوارا وشعورا بالإنهاك ، وعلى العكس من ذلك فإن اللون الأخضر يخفض ضغط الدم ويزيل الإرهاق البصرى ويهدىء الأعصاب . . إن لون الشىء يؤثر بهذا الشكل أو ذاك فى الإنسان لأنه يرتبط بسواه من خواص الشىء التى لا ترى بالعين كالحرارة أو حالة المادة والخواص الكيميائية ولكنها تمارس تأثيرا كبيرا على نشاط الإنسان وتولد لديه مختلف المشاعر المرتبطة بمجالات الارتياح أو الاستياء » . وبرغم هذا الوضوح فى إطلاقية الخصائص الموضوعية للألوان ، إلا أن هذا الاتجاه يتدارك ليعلن أن هذا

الأمر ليس مطلقا ، إذ « يختلف المغزى الحسى للألوان من شعب لآخر »(٢٧) . ويمكننا أن نضيف من جماعة لأخرى فى إطار الشعب الواحد أو من فرد لآخر فى إطار الجماعة الواحدة ؛ بحيث يكون الأدق أن نقول إن ثمة خصائص موضوعية للعناصر الطبيعية المؤثرة فى حياة البشر ، ولكن هذه الخصائص هى نتاج لعلاقة هذه العناصر بالوعى البشرى الذى يتعامل معها ، بحيث إن اللون الأحمر رغم خصائصه الموضوعية يترك تأثيرات مختلفة عند الشعوب المختلفة بل فى مراحل مختلفة عند الشعب الواحد . والمثال الواضح على ذلك ألوان العلم الوطنى ، أو الألوان المكونة لإشارات المرور التى تختلف دلالاتها (وأحيانا عددها) من شعب إلى آخر .

مما سبق يمكننا أن نستنتج أن المادة الخام تحمل بذاتها خصائص موضوعية (فيزيقية اجتماعية) وقيما خاصة بها . غير أن هذه الخصائص والقيم من الضآلة والغموض فى حالة الجزئيات أو الوحدات الصغرى المفردة ، بحيث لا تكون نسقا متكاملا موجها من القيم ولا يتحقق هذا النسق القيمى إلا حين تدخل هذه الوحدات الصغرى المفردة أو المادة الخام فى نسق منتظم أو يعاد تنظيمها قصدا لتحقيق غاية محددة وموجهة . فى هذه الحالة يكون لدينا نسق من العلامات أو بمصطلح آخر يكون لدينا الشكل ، وفى هذه الحالة ، فإن نسق القيم المتضمن فى نسق العلامات أو الشكل ، يمكن أن يسمى محتوى الشكل فى أقرب معنى لمصطلح كوزينوف وكاجيف وهايدن وايت ، فى حين أن مصطلح جيمسون يظل أقرب إلى محتوى النوع ، وهو أعم من الشكل كما سنوضح فيما بعد .

إن محتوى الشكل فى العمل الفنى الذى هو محتوى العمل أو مضمونه ؛ لأن العمل الفنى ليس إلا شكلا دالا(٢٨) ، ليس ، فى الحقيقة ، سوى نتاج لعملية طويلة ومعقدة من الصراع بين مفردات المادة الخام (أو العلامات) وما تحمله من محتوى - أولى وجزئى - خارج العمل الفنى ، من ناحية ، وما يعطيه لها الفنان من محتوى حين يدخلها فى نظامه وترتيبه ، حسب رؤيته العامة التى يريد تحقيقها وتوصيلها فى العمل ، من ناحية أخرى . وفى رحلة الصراع الطويلة هذه يمكننا أن نجد مرحلة وسيطة هى مرحلة التقنيات ، فما التقنيات سوى شكل جزئى ينظم مفردات المادة الخام فى نسق صغير قائم على فكرة أو قيمة أو توجه . والمثال البارز على ذلك تقنية أو أسلوب المونولوج الداخلى فى الرواية ، إنه إعادة تنظيم اللغة بطريقة معينة تنطلق من إدراك لأهمية المناجاة الذاتية فى العصر الحديث مما يؤدى إلى الحرص على البقاء فى داخل الشخصية الروائية وتركها تتحدث كما تشعر أو تعيش داخليا . وهذا - بدوره - يؤدى إلى اضطراب فى الشكل المعتاد للغة فتختل العلامات النحوية والسياقية ، كما يختلف إيقاع اللغة بين السرعة والبطء حسب حالة الشخصية . . إلخ .

والفنان ، حين ينظم هذه النظم الصغيرة (التقنيات) فى نظام أكبر هو الشكل ، يدخل فى صراع بين محتويات هذه التقنيات التى كانت لها فى الأعمال الفنية السابقة أو حتى فى الحياة ، وبين رؤيته هو . بحيث يكون المحتوى النهائى هو ناتج هذا الصراع الذى قد تفتقد فيه رؤية الفنان ، وقد تتضمن فى الوقت نفسه المحتويات الأولية لمفردات التقنيات نفسها ، وقد تنفيها . ومن هنا ، فإن محتوى الشكل الذى هو الجانب الجوهرى فى النص أو العمل الفنى يستنتج أساسا من تحليل شكل العمل إلى مفرداته كى تكتشف ما تعطيه هذه المفردات من محتوى جمالى ، أى فكرى فنى يتضمن المشاعر والانطباعات والأحاسيس والتفضيلات . . . إلخ ، ومن ثم لكى نكتشف حجم الصراع بين محتوى هذه المفردات والنظام الذى وضعها فيه الفنان ، الذى يكشف عن رؤية الفنان ، ولكى نعرف - فى النهاية - محصلة هذا الصراع واصلين إلى المحتوى النهائى ، الذى ليس وحيدا ولا مطلقا وإنما هو متعدد لأنه صراعى ، كما أشرنا ، وقابل لأكثر من تَلَقٍ حسب ظروف التلقى نفسها .

إن محتوى الشكل فى العمل هو أساسا فى داخل النص أو العمل ، غير أنه متصل اتصالا وثيقا بمختلف الأطراف المساهمة فى العملية الأدبية أو الفنية . فهو متصل بالمبدع أيضا على نحو مباشر لأن رؤية المبدع هى أحد الأطراف الأساسية التى تساهم فى تحقيق محتوى الشكل ، كما أنه متصل بالمجتمع الذى يقدم المواد الخام ، والتى يمكن أن نسميها شكل الشكل ، وهو متصل أيضا بالمتلقى الذى يتلقى هذا المحتوى ، محكوما بمثل جمالى أعلى ناتج هو الآخر عن وضع هذا المتلقى الاجتماعى / الطبقى / الفئوى . ومن هنا ، فإننا نستطيع أن

نرادف - أحيانا - بين محتوى شكل المبدع أو الجماعة ، ومثلهما ، الجمالى الأعلى على نحو مجازى .

لقد بات معروفا على نحو يقينى أن للمجتمعات المختلفة وللجماعات أنماطا متغايرة من القيم والأذواق ومنها القيم الجمالية ، التى تسمى بالمثل الجمالى الأعلى ، والتى تتحدد حسب ظروفها الاقتصادية الاجتماعية/الثقافية ومن هنا أمكن الحديث عند جورفيتش على سبيل المثال عن « الأطر الاجتماعية للمعرفة » ، حيث نجد قيما للفلاحين ومعرفة ريفية تختلف عن معرفة المدينة فى مفاهيم الزمن والطبيعة والمكان(٢٩) .... إلخ .

وأنماط القيم السائدة لدى كل جماعة هى الإطار العام لقيم الأفراد المنضوين تحت لوائها ، غير أن المبدعين ليسوا مجرد أفراد منضوين تحت لواء جماعتهم (طبقتهم أو فئتهم) وإنما هم أكثر الناس إحساسا بها ، وبتناقضاتها أيضا ، مما يعنى أنهم ، لأنهم مبدعون ، غير مستسلمين لهذه القيم وأنهم يصارعونها بدرجات متفاوتة إما لإصلاحها أو للخروج عليها إلى قيم أفضل وأجمل . ولا شك أن هذا الصراع يزداد مع المراحل الانتقالية فى المجتمعات ؛ حيث يزداد حجم التناقض فى المجتمع وفى قيمه المختلفة ، ويزداد أيضا إحساس الفنان وربما وعيه بهذا التناقض ، ومن ثم بحثه عن نسق جديد من القيم يكون أكثر انسجاما وتحقيقا لإنسانية الإنسان .

ونحن ، حين نمسك بمحتوى شكل العمل الفنى مدركين من خلاله رؤية الفنان والمثل الجمالى الأعلى للمجتمع الذى يعيش فيه ، نستطيع أن نمسك بدقة برقبة الصراع الجمالى/الاجتماعى الدائر فى المجتمع فى تلك اللحظة ، وموقف الفنان منه ؛ ومن هنا فإننا نتصور أن محتوى الشكل هو المفتاح الأساسى لدراسة النص أو العمل الفنى ، ليس بوصفه عملاً متأثراً بالمجتمع وإنما بوصفه عملاً اجتماعياً ، ظاهرةً اجتماعية بذاتها ، تكمن اجتماعيتها فى داخلها وليست مفروضة عليها من الخارج . ومثل هذا المفتاح كفيل بأن ينقذنا من مجموعة الثنائيات السابقة . فليس ثمة شكل ومضمون لأن المضمون ليس إلا مضمون الشكل وليس ثمة نص وسياق ، لأن النص سياقى واجتماعى . وليس ثمة داخل وخارج ، لأن الخارج كامن فى الداخل ، ولأننا حين نحلل الشكل/النص فإننا نحلل فى الوقت ذاته المضمون الاجتماعى ، لأن هذا الأخير كامن فى الأول وجزء لا يمكن أن يُفصَل عنه . ومن ثم فإننا هنا نبتعد عن تقسيم الدراسة النقدية إلى فهم وتفسير كما هو الحال عند جولدمان وغيره . نحن فى حاجة إلى اندماج للمرحلتين فى مرحلة واحدة ، وبمفهومٍ مختلف : مفهوم لا يعتبر التحليل الشكلى فى ذاته ضروريا بوصفه مرحلة مستقلة تؤهل إلى تحليل مضمونى مستفيد من التحليل الأول . إن تحليلنا يقوم على متابعة محتوى شكل كل مفردة من مفردات التشكيل واحدة واحدة ، والنظام/التشكيل كاملا بما فيه من أنظمة فرعية متعددة ومعقدة ، وبما تحمله هذه الأنظمة من محتويات متصارعة ومتجادلة ، حتى نصل فى النهاية إلى مجمل الشكل فنكون قد وصلنا إلى مجمل المحتوى .

— ٤ —

حسب المفهوم الذى أعطيناه لمصطلح (محتوى الشكل) بوصفه عنصراً حاكماً فى عمليتى التشكيل والتلقى ، يبدو لنا أنه يقوم بالدور المهم نفسه - من ثم - فى عملية التطور الأدبى ، ومن ثم تصبح له قدرة فائقة على تفسير بعض قوانين تاريخ الأدب والأدب المقارن وليس النقد الأدبى فحسب . لقد سبق القول بأن محتوى الشكل هو العنصر الدال على الصراع الاجتماعى فى النص الأدبى ، وإذ يتغير الشكل فهذا يعنى بالضرورة تغير محتواه . وإذا أردنا الدقة فإن تغير محتوى الشكل - إذا جاز لنا الفصل المنطقى - هو الذى يؤدى إلى تغير الشكل ذاته . وإذا كان محتوى الشكل (المثل الجمالى الأعلى) هو تمثيل لوجود الجماعة ، فإن تغير الجماعة البشرية يقود بالتالى إلى تغيير محتوى الشكل ومن ثم الشكل ذاته . وهذا هو معنى قول ليون تروتسكى بأن الشكل الجديد يتم اكتشافه والإعلان عنه وتطويره تحت ضغط ضرورة باطنية ، تحت ضغط طلب نفسى جماعى له ، ككل السيكولوجيا الإنسانية ، جذوره الاجتماعية(٣٠) ، وهو المعنى نفسه الوارد فى مقولة بيبرزيما وإن الشفرات الجديدة تولد مع الظهور التاريخى لمصالح جماعات جديدة »(٣١) .

غير أن مشكلة هذا الربط هى أن الشكل ليس ثابتا على الإطلاق ، فكل عمل أدبى له شكله الخاص المختلف عن شكل الأعمال الأخرى ، حتى بالنسبة للكاتب نفسه أو لزملائه فى المرحلة نفسها . ولا شك أن المصالح الاجتماعية ليست ثابتة ، فهى الأخرى فى تغير دائم فى كل لحظة . وتستطيع دراسة محتوى الشكل الصراعى فى كل عمل على حدة أن تقودنا إلى إدراك هذا التغير فى المصالح الاجتماعية وفى العلاقات الاجتماعية الكامنة فى اللغة وعناصر الشكل المختلفة . وهى - كما سبق القول - علاقات جمالية فى الوقت نفسه ، دون إدراكها لا نكون قد وصلنا إلى خصوصية النص المدروس الذى يمثل سلاحاً فى معركة حياتية يعيشها البشر طوال الوقت وإن لم يشعروا بها أو يعوها .

وإذا كانت دراسة محتوى شكل النص هى صميم عمل النقد الأدبى ، فإن دراسة محتوى التحول الشكلى ، كما يقول تروتسكى وزيما ، هى صميم عمل المؤرخ الأدبى ودارس الأدب المقارن . وفى هذه الحالة فإنه من الأفضل الانتقال إلى المعنى الذى يستخدم به فريدريك جيمسون محتوى الشكل ، أى محتوى النوع ، أى المعنى الدلالى للنمط النوعى فى ضوء نمط إنتاج معين .

إن مصطلح « النوع الأدبى » يتميز عن مصطلح « الشكل الأدبى » بكونه يشمل مع الشكل مضمونا ، فكل نوع أدبى يتضمن عناصر مضمونية يفرضها النوع ذاته . مثال ذلك نمط قيم البطل فى الرواية مقارنا بنمط قيم البطل فى الملحمة أو فى السيرة الشعبية أو فى الحكاية الشعبية أو فى القصة القصيرة . . . إلخ . غير أنه ، بجانب هذا التمايز بين المصطلحين ، فإن العناصر الشكلية فى (النوع) تتميز عن الشكل بكونها أكثر تجريدا ، باعتبار أنها تشمل العناصر المشتركة التى تتوفر فى مجمل أو معظم الأشكال التى تنتمى إلى هذا النوع . ومن حيث هى كذلك ، فإنها تحمل محتوى شكل يمثل العناصر الأكثر عمومية ومن ثم ثباتا فى هذه الأشكال ؛ ومن هنا فإنها تمثل أكثر العناصر عمومية وثباتا فى مرحلة الجماعة التاريخية الممتدة . وعلى هذا الأساس يمكننا أن نفهم الربط بين الانتقال فى الأنواع الأدبية وتغير نمط الإنتاج الاجتماعى / الاقتصادى . مع ملاحظة أن هذا الربط ليس ربطا آليا لأنه لا تغير نمط الإنتاج ولا الانتقال من نوع أدبى إلى آخر يتم فجأة ، وإنما يمر عبر تراكمات كمية طويلة المدى ، قد تمتد إلى قرون عديدة .

إن هذه التفرقة مهمة لكونها تساعدنا على فهم عدد من عناصر جدلية العلاقة بين الآداب المختلفة فى المراحل المختلفة ؛ بحيث يجوز لنا القول - مثلا - إنه بينما يمكن أن ينتقل نوع أدبى من مجتمع إلى آخر إذا كان هذان المجتمعان فى مرحلة تاريخية أو نمط إنتاج واحد ؛ يسمح بإمكانية تبادل (محتوى) نوع واحد كما هو الحال فى الرواية باعتبارها نوع نمط الإنتاج الرأسمالى ، فإن الأشكال لا يمكن أن تنتقل لأن محتواها من الدقة والخصوصية بحيث يتحتم أن تفرز فى مجتمعها فرزا داخليا . ولتوضيح هذا التحديد أقول إن رواية فرنسية أو روسية أو أمريكية يمكن أن تترجم إلى العربية أو يمكن أن يقرأها أديب عربى فى لغتها الأصلية فيتأثر بها . ولكنه إذا أراد أن ينقل شكلها إلى عمل هو منتجه ، فلن يستطيع ذلك دون أن يشوه الشكل ذاته ودون أن يشوه تجربته العميقة إذا كانت لديه تجربة عميقة حقا ، أى خاصة به وبالتالى بوعيه الجمالى ومن ثم بمجتمعه . غير أن هذا لا يعنى على الإطلاق عدم قدرة الكاتب على الإفادة من أشكال الأعمال التى يقرؤها أو تدخل إلى خبرته بشكل أو بآخر ، يمكنه أن يفعل ذلك ولكن بعد إفقاد الأعمال شكليتها ، وذلك بمعنيين : أن يفككها إلى عناصرها الأولى التى يمكن أن نسميها التقنيات أو حتى ما هو أصغر منها أى المواد الشكلية الخام ، (نمط بناء الجملة مثلا) وأن يتمثل هذه العناصر الأولى فى ضوء الوعى بمحتواها فى حالة كونها شكلا وفى ضوء تطويرها وتطويعها لكى تلائم محتوى شكله الخاص أو وعيه الجمالى ، أى محتوى شكل جماعته إذا جاز لنا هذا الاستخدام المجازى . فى هذه الحالة - الصحية - وحدها لن يكون الشكل قد انتقل وإنما تمثل فى شكل جديد خاص بالمؤلف وبتجربته الفنية كلاً . وفى هذه الحالة وحدها أيضا - سوف تستطيع الجماعة أن تجد محتوى شكلها ، ومن ثم يصبح شكلا فاعلا ومؤثرا .

ولعل مثال الشعر المرسل فى الأدب العربى الحديث أن يوضح ما أردت قوله . فبرغم النماذج العديدة التى بين أيدينا للتحرر من شكل القافية الموحدة فى الشعر العربى القديم ومن بينها الشعر المرسل ، فإن الشكل الأساسى الذى ساد نحو ثلاثة

عشر قرنا - أو أكثر من الزمان - كان هو شكل القافية الموحدة بسبب ظروف اجتماعية معقدة ومستقرة فى إطار نمط إنتاج واحد تقريبا . ومع نهاية القرن الماضى ومع تغير هذه الظروف نسبيا مختلطة بالتأثر بالشعر الأوروبى ، بدأنا نجد دعوات ومحاولات لكتابة الشعر المرسل . إلا أن هذه المحاولات سرعان ما فشلت تماما . لماذا ؟ لأن هؤلاء الدعاة حينما نقلوا الشعر المرسل نقلوه شكلاً مغلقاً دون أن يبحثوا فى مبررات وجوده (محتواه) ودون أن يعيدوا تمثله فى ضوء محتوى شكلهم وجماعتهم ، ومن هنا مثلا نجد أنهم وقعوا فى أحبولة غريبة جدا وذات دلالة بالغة . فقد أفقدوا نهايات الأبيات التماثل ، فى حرف الروى ، ولكنهم لم يفقدوها القافية بما هى بناء كامل من الأصوات المتجاورة . فحدث هذا التنافر الشديد بين بقاء القافية وغياب الروى ، فكان على المتلقى أن يهىء نفسه للروى بفعل وجود القافية دون أن يجده . وبالإضافة إلى ذلك ، لم يعوض هؤلاء الشعراء المتلقى العربى عن هذا الغياب الفج بوسائل شكلية أخرى هى ألصق ما تكون بشكل الشعر المرسل ونقصد بالتحديد التضمين(٣٢) ، ولعلهم فى هذا كانوا تجسيدا للتناقض الحاد فى الوعى الجمالى فى تلك اللحظة التاريخية الخطيرة من حياة المجتمع العربى ، لحظة الانفصال القسرى الذى وقع فيه المثقفون عن مجتمعهم ، دون أن يكونوا هم أنفسهم على أتم الاستعداد - داخليا - لهذا الانفصال . وكأن محتوى شكلهم العميق ظل محافظا - دون أن يدرى - على القافية ، أما شكلهم المنفصل تحت الضغوط الخارجية فقد فرض غياب الروى . وفى هذا إشارة واضحة إلى بقاء البنية الاجتماعية القديمة مع التقليد لشكل المجتمع الأوروبى .

— ٥ —

تمتد أهمية محتوى الشكل إلى خارج الأدب والدراسات الأدبية ، إلى مختلف الفنون ، بل إلى كثير من الظواهر الحياتية القريبة من الفنون مثل العمارة والملابس وتخطيط المدن وأذواق الطعام والشراب ، والبعيدة عنها مثل أنماط السلوك والعادات والتقاليد . . إلخ . بل يمكن القول إن محتوى الشكل فى هذه الفنون والظواهر الحياتية يبدو أكثر أهمية منه فى الأدب لسبب رئيسى ، وهو أن وسيلة التشكيل فى الأدب - أى اللغة - يمكن أن تدل دلالة اجتماعية متواضعا عليها ، وهو ما يسمى بالمعنى المعجمى الذى تحمله الكلمات ، فى حين أن الفنون غير اللغوية لا تملك هذا المعنى إلا فى حدود ضئيلة جدا ، ويتضح هذا الأمر فى فنى الموسيقى والفنون التشكيلية . فهذان الفنان ليسا فى الحقيقة إلا النموذج الأدق للقول بأن الفن هو شكل دال .

إن النغمات الموسيقية والمواد الخام (الحديد أو الحجر أو الجرانيت أو اللون والضوء والظلال . . . إلخ .) تملك حدا أدنى من المحتوى الإعلامى أو المعنى الاجتماعى الذى تحمله الكلمة فى اللغة ، ومن ثم فإن تنظيم الفنان لهذه المواد يبدو أقل صراعية من تنظيم الكلمات اللغوية ، لأن هذه الأدوات أكثر طواعية وأقرب إلى الحياد ، بحيث يستطيع الفنان أن يشكلها بحرية أعلى نسبيا ، ومن ثم يعطيها محتوى شكله الخاص دون صراع عنيف مع محتواها السابق ، لأنه ليس كبيرا ولا حاسما بالدرجة نفسها التى للغة .

على هذا الأساس ، تصبح دراسة (محتوى الشكل) فى الفنون وامتداداتها إلى الظواهر الحياتية التى أشرنا إليها ، هى ميدان العمل الوحيد أمام الناقد الفنى ، حيث لا مهرب أمامه للحديث عن (مضمون فكرى) خارج التشكيل ، وإن كان أمامه المهرب المألوف للحديث عن العلاقات الجمالية فى التشكيل والنسب والأبعاد وما إليها ، غير أن هذا المهرب يوقف الناقد قبل الوصول إلى القيم الجمالية الحقيقية الكامنة وراء هذه العلاقات والنسب والأبعاد ، أى المحتوى الاجتماعى لهذه العلاقات ، ونقصد به المحتوى الجمالى ذا الطابع الاجتماعى ، كما سبق أن أوضحنا .

ولتوضيح أهمية دراسة من هذا المنظور للنحت على سبيل المثال ، فلنتأمل لمسة يد الفلاحة المصرية لرأس أبى الهول فى تمثال « نهضة مصر » الشهير للفنان محمود مختار . هذه اللمسة التى أثارت فى الثلاثينيات خلافا شديدا فى تفسير دلالتها ، ولاتزال تثير الخلاف نفسه ، فى نفوس المتلقين الذين يشاهدون التمثال يوميا ، وهى اللمسة التى تحدد - فى تقديرى - معنى « النهضة » التى يمثلها التمثال بصفة عامة ، بمعنى أنها يمكن أن

تكون مركز التمثال ، وإن لم تتحقق دلالتها وتدرك دون إدراك بقية العلاقات فى التمثال .

بداية ، لابد من إدراك العناصر المكونة للعمل كُلاً ، التى تتمثل أساسا فى الفلاحة المصرية وأبى الهول . والملاحظة البارزة هى أن الفلاحة تحتل مساحة أكبر كثيرا من مساحة أبى الهول كما أن الفلاحة واقفة بشموخ وأبا الهول يقعى بكبرياء كما هو الحال فى التمثال الأصلى لأبى الهول الفرعونى . وتمتد يد الفلاحة إلى رأس أبى الهول لتلمسها (اليد) بانحناءة راحتها الخفيفة والرقيقة إلى أعلى درجة ، وعلى نحو غامض يسمح بتفسيرات متعددة .

التفسير الأول هو أن الفلاحة تستنهض أبا الهول من جلسته كى ينهض معها ويساعدها ، وكأن الحاضر يستنهض الماضى ليقف معه ضد تحديات العصر . أما التفسير الثانى فهو أن الفلاحة تستند بيدها على رأس أبى الهول ، وكأن الحاضر يعتمد على الماضى فى نهضته . غير أن مختار[٣٣] نفسه قد قدم تفسيراً ثالثا أميل إليه وهو أن طبيعة انحناءة راحة اليد تعطى إحساسا بأنها أقرب إلى مجرد التعامل مع الماضى بنوع من الحنان . ثمة اعتراف قوى بوجوده وبالعلاقة الخفية بينه وبين الحاضر ، لكن رؤية الفنان كما تجسدت فى محتوى تلك اللمسة ، تكاد تنفى إمكانية الاستعانة بهذا الماضى أو حتى إمكانية استنهاضه ، وهذا ما تؤكده القوة والنضارة والشموخ الماثل فى شخصية الفلاحة/الحاضر .

صحيح أن كل هذه الخصائص قد أمكن تحقيقها فى التمثال بفضل خصائص مادته الخام الجرانيت ، الذى كان استخدامه - دون شك - نوعا من التواصل مع التراث الفرعونى فى النحت ، إلا أن هذا الجرانيت قد جاء هو أيضا من أسوان الحديثة ، ولم يجىء من الماضى الفرعونى ، بحيث يمكن القول إنه حتى المادة الخام تحمل المحتوى الصراعى نفسه ، الحاضر القائم بنفسه ومنه صنع التمثال ، ولكن هذا الحاضر متواصل - رمزيا - مع الماضى .

وفى ضوء هذا الفهم يمكننا أن ندرك مفهوم مختار للنهضة المصرية الحديثة على أنه نهوض حى عصرى ، يعتمد بصفة أساسية على الشعب الذى رمزت إليه الفلاحة ، والعديد من تماثيل مختار عن وجه بحرى ووجه قبلى وشيخ البلد . . . إلخ . صحيح أن لدى مختار تماثيل ميدانية أخرى للسياسيين والزعماء ، ولكن هؤلاء الزعماء لم يكونوا مجرد سياسيين ، بالمعنى السلبى للسياسيين فيما بعد ، وإنما كانوا زعماء ثورة شعبية هى ثورة ١٩ المهمة ، والتى كانت روحها وراء تمثال النهضة وموسيقى سيد درويش[٣٤] وغيرهما من النهضات الفنية والفكرية ، التى يكاد يكون فهم محمود مختار وسيد درويش أقصاها وأقربها إلى المفهوم الحقيقى للنهضة ، نظرا لتواصلها الحقيقى مع القيم الشعبية ، خاصة القيم الجمالية البادية بوضوح فى ملامح الفلاحة وملابسها ، وهو تواصل لم يكن يتحقق فى الفن لو لم يكن تواصلا أصيلا داخل الفنانين استمر طوال حياتها القصيرة .

إن أصالة سيد درويش قد تبدت بوضوح فى محتوى شكل فنين قد امتزجا معا فى الغناء ، هما الشعر والموسيقى ، ثم اندمج هذان الفنان فى فن ثالث هو المسرح ، فصار محتوى شكل شديد التركيب (وربما كانت هذه هى أهمية المسرح الغنائى والشعرى ، وأهمية السينما أيضا حيث تمتزج فيها العديد من الفنون السمعية والبصرية . . . إلخ) . ورغم تركيبة محتوى الشكل فى عمل سيد درويش ، وهى تركيبة كانت كفيلة بتحقيق خلطة مزيفة لو لم يستطع الفنان أن يعيد النظر فى كل هذه الفنون بعين مصرية شعبية أصيلة تدرك القيم الجمالية لدى أبناء هذا الشعب . من هنا ، فإن الفنان قد استطاع أن ينفى الموسيقى التركية ، واستطاع أيضا أن ينفى الشعر المصنوع سواء كان كلاسيكيا أو رومانتيكيا ،وأن يلجأ إلى الغناء الشعبى العامى بل إلى نداءات الباعة الجوالين ويصنع منها شعرا ، واستطاع أخيرا أن يصل إلى صيغة درامية قريبة من الشعبية وبعيدة عن القوانين التى كان المثقفون المصريون يستوردونها - وقتذاك - من المسرح الكلاسيكى الغربى . ومن ثم ، فإن محتوى الشكل المركب فى عمل سيد درويش ، استطاع بفضل وعيه بمحتوى شكل (= القيم الجمالية) شعبه أن يجعل من التركيب ميزة كبيرة تثرى العمل وتكثف الدلالات والتوترات الفنية فيه ليحقق للمتلقى قدرا أعلى من المتعة والمعرفة .

هذه النماذج السريعة لدراسة محتوى الشكل فى الفنون المختلفة تكشف عن أهمية هذا المنظور فى معرفة التكوين العميق

للعمل الفنى ، وإدراك وضعه الحقيقى ـ سلبا وإيجابا ـ فى تاريخه النوعى الخاص ، وتاريخ مجتمعه وشعبه ، وهو منظور ، يبدو ـ إذن ـ شديد الأهمية فى إعادة النظر فى تاريخ فنوننا كله ، بما فيها الظواهر الحياتية القريبة من الفنون ، أو حتى التى تبدو بعيدة عنهـا ، إذ إنها فى الحقيقـة متصلة بـالفن مثـل التقـاليـد والعادات . . إلخ ، إعادة نظر تستطيع أن تكشف عن قوانين التطور لهذه الفنون ، والانحرافات التى حدثت فيها ، وكيف كان ذلك كله مؤشرا على قوانين التطور لحياتنا الحديثة كلها . وهى مهمة ضرورية فى تقديرى لا يستطيع غير النقـاد القيام بها ، شريطة أن يمتلكوا هذا المفهوم الجديد للنقد ، باعتبـاره عملاً علمياً يسعى لكشف محتوى الشكل ، فيكون أمينا مـع الأعمال الفنية من ناحية ، وقائدا حقيقيا ومفيدا للمتلقى من ناحية ثانية ، ومضيفا إلى الوعى والمعرفة المعـاصرين إضـافة حقيقية .

الهوامش :

(١) يقول Bennett فى كتابه **الماركسية والشكلية** ، إن السؤال ذاته سؤال مغلوط وإنه أقرب الى الميتافيزيقا ، نظرا لأن كل عصر يحدد مفهوما للأدب يختلف عن الآخر (ص ١٠٥) ، وأرى أنه رغم صحة مقولة التغير فى مفهوم الأدب عبر العصور إلا أن مجموعة من العناصر تبقى جامعة للمفاهيم المختلفة .

(٢) ميخائيل باختين : **القول فى الحياة والقول فى الشعر** . مساهمة فى علم شعر اجتماعى ، ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوى . مجلة (الآداب) . بيروت ، عدد يوليو أغسطس ١٩٨٨ ، ص ٣٨ .

(٣) جورج لوكاتش : **الروح والأشكال** ، نقلا عن تيرى إيجلتون : **التاريخ والشكل** ترجمة منى أنيس ، مجلة (خطوة) غير الدورية . العدد السادس ، سبتمبر ١٩٨٤ . ص ٥٩ .

(٤) انظر : Yu. Tynianov, **De L'évolution Literaire**, in (Théorie de la Littérature. Textes des formalistes Russes). ed. T. Todorov, Seuil, Paris 1964, p. 131.

(٥) باختين : **القول فى الحياة والقول فى الشعر** ، مرجع سابق ، ص ٣٨ .

(٦) نفسه ص ٣٩ . وقد ورد مصطلح علم اجتماع الشكل ص ٥١ من الترجمة و ص ٢١٤ من الأصل الفرنسى فى كتاب .
Tzvetan Todorov: **Mikhail Bakhtine: Le Principe dialogique éditions Du Seuil**, Paris, 1981.

(٧) انظر : Pierre, V. Zima, **L'Ambivalence Romanesque**, Proust, Kafka, Musil, Le Sycomore, Paris, 1980, p. 46.

(٨) انظر : Zima, Ibid, p. 40- 41.

(٩) انظر : Ibid, p. ll.

(١٠) انظر : Ibid., p. 47.

(١١) انظر : Pierre Zima, **L'indifférence Romanesque**; Sartre, Moravia, Camus; Le Sycomore, Paris., 1982.
ولزيما تحليلات شبيهة فى كتابه الصادر ١٩٨٦ بعنوان :
Manuel de Sociocritique ترجمته عايدة لطفى وراجعته أمينة رشيد وسيد البحراوى بعنوان النقد الاجتماعى . **نحو علم اجتماع للنص الأدبى** وصدر عن دار فكر للدراسات والنشر . القاهرة ١٩٩١ . راجع نقدنا لزيما فى مقدمة الترجمة .

(١٢) عن وجهة نظر مدرسة فرانكفورت ، وخاصة أدورنو فى دور الشكل فى الإيديولوجيا القريب جداً ـ وإن كان غامضا ـ من وجهة نظر إيجلتون ، راجع :
Fredric Jameson: **Marxism and Form**, Princeton University press, Princeton, New York, 1971, p.10. 15- 16,34- 35

(١٣) انظر : Bennett, Ibid, p. 129.
وراجع أيضا إيجلتون : **التاريخ والشكل** . مرجع سابق ص ٦١ .

(١٤) انظر : Frodrie Jameson: **The Political Unconsiousness**. Cornell University Press, U .S.A.1981, P. 77.

(١٥) انظر : Ibid., p. 76.

(١٦) انظر : Ibid., p. 147.

(١٧) انظر : O. Ducrot, T. Todorov, **Dictionnaire Encyclopedique des Sciences du Langage.** Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 36 – 41.

(١٨) انظر : L. Hjelmslev: **Prolégoméness a une Théorie du Langage,** traduit du danois par Lina Canger, éditions de Minuit, Paris., 1968, 1971, p.74.

(١٩) انظر : Jameson, **The Political Unconsciousness,** p. 148

(٢٠) انظر : Hayden White, **The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation.** The John Hopkins University press. Baltimore and London, 1987, p. XI.

(٢١) انظر : Ibid., p. IX.

(٢٢) **نظرية الأدب** . تأليف جماعة من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمى . د . جميل نصيف التكريتى . منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٠ ، ص ٥٤ .

(٢٣) نفسه ص ٦٣ .

(٢٤) انظر : Claude Prevost: **Littérature, Politique, Idéologie,** Editions Sociales, Paris, 1973, p. 221.

(٢٥) ستولنيتز **النقد الفنى** . ترجمة د . فؤاد زكريا . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة ١٩٨١ . ص ٣٢٨ - ٣٢٩ .

(٢٦) نقلا عن : أوفسيانيكوف : **أسس علم الجمال الماركسى اللينينى** ، ترجمة جلال الماشطة - دار التقدم . موسكو ١٩٨١ . ص ١٢٨ .

(٢٧) نفسه - ص ١٢٨ .

(٢٨) عن أهمية الشكل كجوهر - فى علاقته بالمادة الخام ، وفى تطور الفن ، راجع غانشيف ، **الوعى والفن** ، ترجمة د . نوفل نيوف . مراجعة د . سعد مصلوح . سلسلة عالم المعرفة . الكويت . فبراير ١٩٩٠ - ص ٢٧ - ٢٨ .

(٢٩) جورج جورفيتش ، **الأطر الاجتماعية** للمعرفة ترجمة د . خليل أحمد خليل . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت ١٩٨١ .

(٣٠) ليون تروتسكى ، **الأدب والثورة** ترجمة جورج طرابيشى . دار الطليعة بيروت - ١٩٧٥ - ص ٥٥ .

(٣١) أنظر : Zima; L'indifférece Romanesque, Ibid., p. 29.

(٣٢) راجع حول هذه القضية . سلمى الخضراء الجيوسى ، الشعر العربى المعاصر ، مجلة عالم الفكر . الكويت . العدد الثانى ١٩٧٣ - ص ٣٢٩ - ٣٣٠ و د . شكرى عياد موسيقى الشعر العربى ، دار المعرفة : القاهرة ط ١ ، ١٩٦٨ . وكتابنا ، (**موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو**) ، دار المعارف . مصر ط ١ - ١٩٨٦ ص ١٩٥ . والمعروف أن القافية ليست مجرد تكرار حرف الروى فى نهاية كل بيت ، وإنما هى بنية مكونة من مجموعة حروف لابد أن تتكرر هى هى بصرف النظر عن اتفاق الأصوات غير الروى .

(٣٣) يقول مختار فى رسالته إلى الأجيال المقبلة :
« وأصابعها التى وضعتها بخفة فوق أبى الهول ، إنما تدل على تتابع الحلقات وارتباط الحاضر بالماضى » راجع : بدر الدين أبو غازى : (المثال مختار) - الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٤ . ص ١٢٠ .

(٣٤) عن أهمية موسيقى سيد درويش فى حياتنا راجع : فتحى غانم . **الفن فى حياتنا** . سلسلة الكتاب الذهبى . روز اليوسف . القاهرة ١٩٦٦ . الفصل الخاص بسيد درويش .

الحرية والانضباط
فى الإبـــداع *

فيليب جونسون ليرد

« إن إرادة المرء الحرة غير المقيدة ، وميوله الخاصة ، أيا كانت درجة اندفاعها أو تهورها ، وتخيله الخاص الذى يتأجج أحيانا فيصل به إلى مشارف الجنون ، هو أفضل وأعظم ما يمتلكه الإنسان ، وهو جانب لم يوضع فى الاعتبار ، وذلك لأنه يستعصى على أى تصنيف ، ويترتب على إغفاله أن تحيق بالأنظمة والنظريات أوخم العواقب » .

دستويفسكى ١٨٦٤

الإبداع لغز غامض ، ويعتقد كثير من الناس أنه يجب أن يظل كذلك . لا تقم بفحص الإبداع وأنت على مقربة شديدة منه ، هذا ما يقوله لنا الإنسان الرومانتيكى القلق ، وذلك لأن هناك خطورة كبيرة فى معرفة الكثير عنه ، فإذا اكتشفنا منابع الإبداع ، فإن هذه المنابع قد تجف على الفور . أما الواقعى ذو النزعة الكلبية المتشككة[1] فيؤكد وجهة أخرى من النظر . فهؤلاء الذين لا يقدرون على الإبداع يقومون بدراسة من يقدر عليه . لذلك قام النقاد والمؤرخون بتقييم النشاطات الإبداعية من خلال المبادىء العامة السائدة فى عصرهم . كذلك قام الفنانون والعلماء بتأمل إلهاماتهم وإلهامات الآخرين الخاصة . وأيضا ، وإضافة إلى كل هؤلاء ، قام علماء النفس بتطبيق الاختبارات لقياس الإبداع ، وبإجراء التجارب لاستكشاف جوانبه المختلفة ، وبتنفيذ بعض التدريبات لتدعيمه ، وبعمل بعض الفحوص للكشف عن وجوده فى حياة الموهوبين من الأفراد . وعلى عكس التشابه بين أصحاب وجهة النظر الرومانتيكية ووجهة النظر الواقعية ، وحيث مورس قدر كبير من الخيال فى دراسة الخيال ، كنا ـ علماء النفس ـ أسوأ الناس فى هذا الشأن ، لقد كنا ـ لسوء الحظ ـ حكماء أكثر مما يجب .

* هذه ترجمة فصل : Freedom and discipline من كتاب : **The Nature of Creativity**, Contemporary Psychological perspectives (Ed.) Robert J. Sternberg cambrkdge: Cambridge Universtiy Press, 1988, PP. 202-219.

وقد قام بالترجمة شاكر عبد الحميد أستاذ علم النفس المساعد ، كلية الاداب ، جامعة القاهرة .

توقف عدد قليل من دارسى الإبداع كى يعرف هذا الموضوع الذى يقوم بدراسته . وبشكل عام ، فإن التعريفات المسبقة لا تعمل على تقدم العلم بل تعمل على إعاقته . إن تقدم العلم هو ما يمكننا ، على أية حال ، من وضع التعريفات اللازمة عن هذا التقدم فى إطار يتسم بالسموق . وهدفى فى هذا الفصل أن أصل إلى مثل هذا التعريف للإبداع . ومن أجل الوصول إلى هذا الهدف سأقوم أولا بتحليل طبيعة الإرادة الحرة ، وذلك لأنه كى يكون المرء مبدعا ، لابد أن يكون متسما بحرية الاختيار من بين عدد من البدائل . ثم إننى سأقوم بالنظر ، بعد ذلك ، فى الضوابط التى ينبغى وضعها على الإبداع ، وذلك لأن ماليس مضبوطا ليس إبداعيا ، وستمكننى هذه الاعتبارات من افتراض نظرية حاسوبية (أو كومبيوترية Computational) حول العمليات الإبداعية ، وتفترض هذه النظرية وجود علاقة ما بين القوة الحسابية والمطالب المؤقتة زمنيا التى تدفع نحو إبداع أفكار جديدة . وسأقوم باستكشاف هذه الفكرة فى مجال قابل لأن نطرقه ـ ألا وهو الإبداع الموسيقى ـ وقابل لأن نؤسس فيه أدلة معينة مؤكدة على هيئة برامج للكمبيوتر تعمل بدورها على توكيد نغمات آلة « الباص » الجهيرة وتعمل أيضا على إنتاج بعض متتابعات التآلف النغمى Chord Sequence فى مجال الموسيقى .

هذه النظرية نظرية حاسوبية وذلك لأننى أريد أن أتجنب النقص الذى شاع فى كل نظريات الإبداع بدءا من والاس (١٩٢٦) وحتى باتيسون (١٩٧٩) والذى تمثل فى وجود خليط من الغموض وعدم الاكتمال الذى تم النظر إليه إلى حد كبير على أنه أمر مسلم به . فإذا كان الكم الخاص بالديناميكا الكهربية والكم الخاص بعلم الأرصاد الجوية قابلين لأن تتم نمذجتهما حاسوبيا ، فإنه قد يكون من الممكن القيام بالشىء نفسه بالنسبة لنظريات الإبداع . ويعد من قبيل الاستراتيجية المعقولة أن نبدأ من ذلك الفرض الذى فحواه أن عمليات الإبداع قابلة لإجراء الحسابات الكمية عليها ، فإذا لم تكن كذلك ، فإنها تقع خارج نطاق العلم ، وإلا ربما كانت الأسس التى تقوم عليها النظرية الحسابية الكمية هى بمثابة الأسس الخاطئة .

تعريف عامل :

يقدم لنا أفضل قاموس حديث فى علم النفس (Reber, ١٩٨٥) التعريف التالى :

الإبداع : مصطلح يستخدم فى التراث التقنى أو المتخصص بالطريقة نفسها التى يستخدم بها فى التراث الشائع ، أى أنه يستخدم للإشارة إلى العمليات العقلية التى تؤدى إلى الحلول ، والأفكار ، والتصورات والأشكال الفنية ، والنظريات أو النواتج التى تتسم بكونها فريدة وجديدة .

وفيما عدا تحذير واحد ، سأعود إليه فى حينه ، دفعا لسوء الفهم ، فإننى أعبر عن استحسانى الكبير لهذا التعريف . لكننى أخشى أن يؤدى تأكيد هذا التعريف على العمليات العقلية إلى اكتسابه عدداً قليلاً من المؤيدين فى مجالات معينة . ومن ثم دعنى أقوم أولا بالدفاع عن هذا التعريف .

قام سيمونتون (١٩٨٤) فى مشروع من مشروعات القياس التاريخى العلمية ذات السحر الخاص(٢) بتحليل أنواع عديدة من البيانات ، وكشف عن وجود علاقة منظمة بين مثل هذه البيانات وبين الفرص المتاحة أمام أى فرد كى يصبح عبقريا يشار إليه بالبنان . وقد عرف سيمونتون العبقرية فى ضوء الشهرة والتأثير ولم يضع أى تمييز بين الإبداع والقيادة . وكتب يقول : « عندما يتم وضع معظم مشاهير المبدعين والقادة تحت الفحص الدقيق ، يتلاشى الفرق بين الإبداع والقيادة ، وذلك لأن الإبداع يصبح نوعا من القيادة » . ولا يستطيع أحد أن يتشكك بأن بعض المبدعين قد يصبحون قادة أو أن قادة معينين قد يظهرون فى سلوكهم درجة عالية من الإبداع . لكننا يجب أن نقول أيضا بأنه لم يحدث أن توفر بالنسبة لكل المبدعين العظاء مدارسهم الإبداعية أو تلاميذهم المتميزين ، أو أنهم قد حصلوا حتى على التقدير المناسب لعظمتهم خلال حياتهم . ففى عصره كان « يوهان سباستيان باخ » معروفا فقط بوصفه عازفاً لآلة الأرغن ، وأهملت مؤلفاته الموسيقية حتى قام « مندلسون » وغيره من مؤلفى الموسيقى فى القرن التاسع عشر بالاعتراف بعبقرية باخ (الذى كانت أساليبه ليست كبيرة التأثير عليهم) . وعلى العكس من ذلك ، فإن القائد السياسى أو العسكرى قد يصبح قائدا من خلال ممارسته أو استخدامه للقوة ، وكذلك قد يصبح القائد الروحى أو الدينى قائدا من

خلال فضيلة الزهد أو التنسك . كما لا تحتاج القيادة لأن تتكىء على الخيال . ولا يوجد أى مبرر عدا الصيغة التى قدمها « سيمونتون » كى يحدث ذلك الاتحاد بينها وبين الإبداع . إن عقل القائد الناجح قد يعمل بطريقة مختلفة تماما عن الطريقة التى يعمل من خلالها عقل المبدع الكفء ، وقد يتمثل الخطر الكامن فى قيامنا بالتوحيد بين القيادة والإبداع ، فى أن يتم إغفال الفارق الموجود بينهما فعلا .

كذلك فإن التركيز على العبقرية وعلى النشاطات الإبداعية الفذة له مخاطره أيضا . فمن ناحية ، قد تكون هناك عوامل اجتماعية عديدة غير محسوسة أو غير مدركة تمارس نشاطها الفعلى خلال إبداع الأعمال الفنية والعلمية الكبيرة . وبطبيعة الحال ، قد يرغب المرء فى أن يفهمها ، لكن من الصعب أن نفحص علميا كل ما يتعلق بأثينا فى عصر باركليز ، وفلورنسا فى عصر النهضة ، ولندن فى العصر الإليزابيثى ، وفيينا فى حقبة تاريخية معينة ، أى كل ما جعل هذه الأماكن فى هذه العصور خلفيات مدعمة للنشاط العقلى . ومن ناحية أخرى ، فإن مثل هذا التركيز على العبقرية ، والنشاطات الإبداعية الفذة ، قد يؤدى ، بطبيعة الحال ، إلى التمسك بالرأى القائل بوجود نوع من الانفصال بين النشاطات العادية للخيال وبين نتاجات العبقرية . وقد يكون هناك فعلا مثل هذا الانفصال ، وسأعود إلى مثل هذه القضية فى نهاية الفصل ، ولكن ، مالم نقم بفحص النشاطات العادية والنشاطات الإعجازية للخيال ، لن نستطيع أن نكتشف طبيعة هذا الخيال الخاصة .

عند هذه النقطة ، دعنى أقدم اعتراضى الخاص على تعريف « ريبر » سالف الذكر . فهذا التعريف يؤكد أن نواتج الإبداع ينبغى أن تكون « فريدة وجديدة » . والفرادة والجدة ، هما ، بطبيعة الحال ، أمور يمكن تحديدها فقط من خلال وضع ماتم إبداعه ، فى الأماكن الأخرى ، والأزمنة الأخرى ، فى الاعتبار . لقد تنبأ عالمان كانا يعملان على نحو مستقل ، فى منتصف القرن التاسع عشر ، وعبر فترة سنة فاصلة بينهما،بوجود كوكب آخر يقبع وراء كوكب « أورانوس » . وقد أدى اكتشاف كوكب « نبتون » إلى تأكيد تنبؤهما هذا . فهل يمكننا أن نقول إن واحدا منهما فقط ، وهو الذى كانت له أسبقية التنبؤ ، هو فقط الذى مارس العملية الإبداعية خلال تفكيره ؟ إطلاقا لا يمكننا أن نقول ذلك . وسأفترض لذلك أن العامل الحاسم فى الإبداع هو ضرورة أن يكون ناتج العملية الإبداعية جديداً ، بالنسبة للمبدع ، وليس مجرد ناتج يتم تذكره أو إدراكه . فإذا كان « بيير مينارد » البطل الشاهد على عصره ، فى قصة بورخيس (١٩٧٠) قد قام بكتابة رواية (دون كيشوت) كلمة وراء كلمة ، ليس من خلال نسخها ، ولكن من خلال تقمصه شخصية سيرفانتس ، أو ، وبصعوبة أكبر ، بأن يظل « هو هو » لا أن يتحول إلى شخص آخر ، فإنه ، ومن خلال المحك الخاص الذى اتبعناه ، لن يفشل فى أن يصبح مبدعا . كذلك ، فإننا أيضا لن نفشل فى أن نصبح مبدعين - كما كان الحال فى رواية بورخيس- عندما نعيد قراءة الرواية من خلال مفارقة تاريخية نقوم بنسبة أحداثها التاريخية ، على نحو متعمد ، إلى مؤلف آخر ينتمى إلى القرن العشرين .

الاختيار وحرية الإرادة :

تقوم عديد من العمليات العقلية بإعطائنا نتاجات تعدّ جديدة بالنسبة لمن يستمتعون بها . فإذا سألتك مثلا أن تضرب رقمين فى بعضهما البعض ، أو أن تقوم بعكس نظام ترتيب الكلمات فى جملة معينة ، فإن الناتج قد يكون شيئا لم تعرفه من قبل . ومع ذلك ، فإننا ، أنا وأنت ، كما أفترض ، لن نميل إلى النظر إلى مثل هذه الأداءات على أنها إبداعية . ونحن لن نجد حرجا فى إصدار مثل هذا الحكم ، وذلك لأنك لم تقم فقط إلا بما طلب منك القيام به .

كذلك كان هو الحال بالنسبة لـ « باخ » عندما قام بتنفيذ ما طلب منه فقط فى مقطوعته « الافتتاحية الموسيقية » وكان قد قام بتأليفها فى ضوء موضوع رئيسى قدمه له الإمبراطور فريدريك العظيم . إذن نحن لن نجد حرجا فى عدم وصف ماقمت به بالإبداعية ، لأن ما قمت به ، على عكس التأليف الموسيقى ، هو شىء يتم بشكل آلى محض . أى أنه يمكنك القيام به نتيجة لعملية حسابية معينة ، أو منَ خلال إجراءات محددة سلفا ، لا تمنح أية حرية ، أيا كانت ، للخيال . بطبيعة الحال ، يمكنك القيام بمثل هذه المهام خياليا . لكن النقطة الأساسية هنا هى أنكَ لست مضطرا للقيام بذلك ، فأنت

ستقوم بما هو مطلوب منك على نحو ناجح تماما ، من خلال إجراءات لا توجد فيها أية فرصة للاختيار .

يشير مفهوم الحرية الذى ألجأ إليه وأضعه موضع التنفيذ هنا ، بطبيعة الحال ، إلى حرية الإرادة ، وهو لغز محير ، لغز حير الفلاسفة وأصابهم بالقلق الشديد عبر القرون . (انظر Dennett, ١٩٨٤ من أجل الحصول على بعض الراحة الانفعالية حول هذا الموضوع) . إن مشكلة الإرادة الحرة ومشكلة الإبداع ، هما ، من بعض الجوانب ، مشكلة واحدة ، بل المشكلة نفسها . كما يمكن حل معضلاتها ، معا ، فى الوقت نفسه .

إذا أمكننا تنفيذ مهمة ما من خلال عملية لاتستدعى ، فى أية مرحلة منها ، القيام باختيار ما ، فإننى سأطلق على هذه المهمة وباستخدام لغة علماء الكمبيوتر اسم المهمة الحتمية Deterministic . وهكذا فإن عمليات ضرب الأرقام التى تستغرق وقتا طويلا هى عمليات حتمية ، وذلك لأن ما يتم ، فى كل مرحلة ، أساسا ، إنما هو محدد أو محتوم كليا من خلال عدد الأرقام التى يتم ضربها وأيضا من خلال الحالة الراهنة للعملية الحسابية . ويوجد لدى البشر بطبيعة الحال سلوكيات حتمية ، كما يحدث مثلا فى الحركة المختلجة التى تقوم بها الجفون على نحو متكرر لحماية العيون . كما أن البشر يمكنهم أيضا أن يختاروا القيام بإجراءات معينة ذات طبيعة حتمية ، كما يحدث عندما نختار القيام بعمليات ضرب حسابية تستغرق وقتا طويلا . لكن البشر فى إمكانهم كذلك السلوك بطرائق ليست ذات طبيعة حتمية . ولا أعنى ،بهذا القول ، أنهم يمكنهم القيام بانتهاك قوانين الطبيعة ، ولا أعنى أيضا أن سلوكهم محكوم ، بالضرورة ، بكم من الوقائع غير ذات الطبيعة الحتمية فى خلايا المخ . ويمكن توضيح ما أعنيه من خلال سؤال القارىء سؤالا بسيطا :

ما الذى ستفعله بعد ذلك ؟

إنه يمكنك أن تختار ـ مادمت منطقيا فى تفكيرك ! ـ أن تستمر فى قراءة هذا الفصل (حتى لو كان ذلك من أجل أن تكتشف حلى الخاص للغز الإرادة الحرة) ، لكنك يمكنك أيضا ، على نحو مماثل،أن تقرر أنك قد حصلت على قدر مناسب من المعلومات حول الإبداع ، ومن ثم تقرر أن تترك الموضوع برمته . وهناك احتمالات كثيرة أخرى (فمشكلات الحياة قد تحل فعلا إذا كانت لديك دائما إجابة عن سؤالى سالف الذكر) . فنحن نقرر فى العادة ما سنقوم به بعد ذلك ، سواء استجابة للأحداث فى العالم (كما يحدث عندما يدق جرس التليفون مثلا) ، أو استجابة للحالات العقلية (كالملل مثلا) . كما أن قرارنا عادة يتم بطريقة ضمنية أو صامتة . فنحن نقرر ما سنقوم به دون أن نتأمل مليا فى كيفية القيام به . وتميل مثل هذه القرارات الضمنية لأن تعكس عددا من العوامل ، الشعورية واللاشعورية فى الوقت نفسه . ويميل « علم نفس الحشد » (أو علم نفس الجماهير) إلى النظر إلى هذه العوامل بوصفها ردود أفعال « حدسية » أو ردود أفعال مفعمة بالحيوية والعمق Gut Reactions لكننا إذا قمنا بتأمل موضوع القرار ، فإننا قد نقرر كيفية القيام بالاختيار . بل قد يمكننا حتى أن نقرر ـ إذا ما رغبنا فى ذلك ـ القيام باختيار عشوائى أو اعتباطى .

فإذا صادفنا بديلين جذابين ، على نحو مماثل ، فإنه يمكننا أن نتشبث بأحد الاختيارين ، بدلا من أن نحرم أنفسنا من كليهما ، نتيجة لعدم القدرة على اتخاذ قرار ما ، وقد يتم هذا التشبث ليس على أساس أى قيمة منطقية تالية لهذا الاختيار ، ولكن بوصفه نتيجة لاختيار عشوائى معين . وكما يقال فإن حمارا صغيرا أحمق قد مات جوعا نتيجة لعجزه عن اختيار كوم التبن المناسب الذى ينبغى أن يأكله من بين كومين من التبن كانا جذابين على نحو مماثل بالنسبة له . وتبدو مثل هذه المعضلة غير قابلة للتصديق ، وذلك لأن أية حركة صغيرة نحو أحد الكومين ، أو نحو الآخر ، كانت من المحتمل أن تحسم هذا الصراع . على كل حال ، فإن صراعات الإقدام ـ الإحجام Approach- Avoidance Conflicts هذه يزداد الاحتمال فيها لأن تشتمل على أثر معطل للإرادة حد الشلل . وتفتقر الكائنات التى تقع فى براثن هذا النمط من الصراع إلى الإرادة الحرة . ويميل البشر ، على كل حال ، لأن يقولوا لأنفسهم ، فى مثل هذه المواقف ، « هذا شىء يدعو للسخرية ، ينبغى على أن أفعل شيئا » لكنهم أيضا قد يقومون ، نتيجة لهذا التأمل الكبير ، باتخاذ قرار يتسم بالاعتباطية الواضحة .

عندما يتخذ المرء قرارا واضح العشوائية ، ولا يكون لديه أية فكرة عن الأساس الذى قام عليه هذا القرار ، فإن علماء النفس يميلون هنا غالبا إلى افتراض أن ذلك السلوك ، كان ، فى حقيقة الأمر ، محتوما من خلال جوانب معينة لم يتم إدراكها بشكل جيد فى البيئة . ويؤكد المحللون النفسيون أهمية الدور الذى تلعبه البيئة الداخلية للإنسان ، بينما يؤكد علماء النفس السلوكيون أهمية الدور الذى تلعبه البيئة الخارجية . فإذا عرفنا حالة الفرد العقلية اللاشعورية ، وإذا عرفنا رصيده فى البنك مثلا ، أمكننا - كما يقولون - تفسير هذا القرار الذى كان محددا كلية من خلال مثل هذه العوامل . إن جهلنا فقط هو الذى يدفعنا إلى النظر إلى مثل هذه القرارات على أنها قرارات لاحتمية . وهناك أمثلة تجريبية ممتازة توضح الكيفية التى تتمكن من خلالها بعض العوامل الموجودة خارج وعى الفرد من أن تؤثر على محصلة القرار الذى يتخذه (Nisbett & Wilson ١٩٧٧) ورغم ذلك ، هناك قرارات لاحتمية حقا ، فقد تعقد العزم - عند مستوى أعلى من الوعى - أن تتخذ قرارا عشوائيا على نحو متعمد ، وأن تؤكد طبيعته العشوائية من خلال اللجوء إلى مصادر خارجية . فقد تقذف بقطعة معدنية أو تلقى بالنرد ، أو قد تلجأ - إذا كنت من المتخصصين فى علم النفس - إلى جداول الأرقام العشوائية .

إن ما يمنحنا حرية الإرادة هو القدرة على تأمل الكيفية التى سنتخذ من خلالها قرارا معينا ، ومن ثم نقوم بالانتقاء لأسلوب معين من أساليب الاختيار ، عند مستوى أعلى من الوعى . فقد نقرر أن نفحص مزايا وعيوب كل بديل من البدائل ، ثم نحاول أن نتخذ قرارنا على أساس منطقى عقلانى ، ربما من خلال السعى نحو تقليل أسفنا الكبير إلى أدنى حد ممكن (كما هو الحال مثلا فى رهان باسكال على وجود الله ، وفى قرار دارون أن يتزوج) ، أو قد نقرر أن نقوم باختيار حدسى ضمنى على أساس رد فعل حيوى عميق ودون أى تأمل لاحق ، أو قد نقرر أن نتخذ قرارا يقوم على أساس بعض العوامل التى تقع خارج تحكمنا (كأن نستعين فى ذلك باللجوء إلى الكتاب المقدس أو إلى تعاويذ سحرية ، أو إلى كهنة دلفى)[٣] أو أن نتبع نصيحة الزوجة أو الزوج (أيا كانت) ، أو قد نتخذ قرارا جزافيا سواء من خلال مساندتنا على أساس اعتباطى لبديل معين من البدائل أو من خلال اختيارنا لآلية عشوائية خارجية . بل قد يمكننا أيضا أن نقرر ألا نقرر ، ولكن أن ننتظر كى نرى كيف ستحركنا « الروح » فى اللحظة الأخيرة .

قد يكون المستوى الأعلى الخاص بإجراءات اتخاذ القرار ، نفسه ، قائما على أساس هذه الطريقة الضمنية المألوفة . لكننا ينبغى أن نواجه القضية صراحة ، ونتخذ قرارا واعيا (عند المستوى الذى يعلو المستوى الأعلى من الوعى) حول كيفية اختيارنا (عند المستوى الأعلى) لأسلوب الاختيار . هل ستستمر فى القراءة أم ستكف عن مواصلة الطريق ؟ فقد تقذف عملة معدنية فى الهواء كى تقرر ما إذا كنت ستقوم بالاختيار من خلال تحديدك لمزايا وعيوب البدائل ، أم ستقوم بالاختيار من خلال قذف زهر النرد . وكيف استطعت أن تتخذ مثل هذا القرار ؟ لا توجد نهاية محتملة للتنظيم المتدرج للقرارات التى نتخذها لاتخاذ قرارات ، والتى نستخدمها بدورها لاتخاذ قرارات أخرى وهكذا . وتشكل تنظيمات متدرجة مماثلة أخرى أساس الوعى والسلوك القصدى أو المتعمد ، وأساس المعرفة التى تقف وراء المعرفة ، والأمر كذلك بالنسبة لنمو وارتقاء فهمنا للمعنى والدلالة (Johnson- Laird, in Press.) ويبدو أن ذلك يعتمد على القدرة على تضمين النماذج العقلية الخاصة بالتفكير داخل بعضها البعض على نحو متكرر (Johnson- Laird, ١٩٨٣) .

يوجد ، لحسن الحظ ، نوعان من الضوابط يميلان إلى تقليص نطاق قرارات المستوى الأعلى من الوعى ومنعها من أن تواصل صعودها الدائم إلى أعلى . ويتمثل النوع الأول من الضوابط فى أن أمور الحياة العملية تتطلب منا أن نصل إلى قرارات معينة ، لا أن نستغرق بأنفسنا فى تأملات حول كيفية الوصول إلى قرارات . فالظبى الشارد لابد أن يقف فى مكان ما . وعادة ما يكون قرار المستوى الأعلى من الوعى قرارا ضمنيا داخليا بالضرورة . إنه لا يمكن أن يتخذ على نحو واضح صريح . لأنه لو كان كذلك فسيظل هناك ، بطبيعة الحال ، مستوى أعلى آخر اتخذ عنده قرار ما لاستخدام أسلوب معين يتسم بالصراحة والعلانية ، ولابد أن يكون هذا القرار - الذى اتخذ عند ذلك المستوى الأعلى - ضمنيا داخليا ، كان لابد من اتخاذه

بهذه الطريقة ، حتى لا نستمر فى سلسلة لا تنتهى من الصعود المستمر إلى مستويات أعلى من الوعى .

أما النوع الثانى من الضوابط فيتمثل فى تلك القيود أو الضوابط الموجودة بين المستويات نفسها . فإذا قررنا أن نختار بديلا من بين البدائل الموجودة ، عند مستوى معين ، وكان هذا البديل نفسه بمثابة الأسلوب العشوائى للاختيار ، فإننا قد نقرر أن نقوم مباشرة باختيار هذا الأسلوب فعلا ، فأحيانا يكون من المنطقى أن نقرر القيام باتخاذ قرار عشوائى (فى بعض الألعاب مثلا) كما قد يكون منطقيا أن نتخذ قرارا عقلانيا مدروسا (فى ألعاب أخرى مثلا) . لكن ، هل من المعقول أن نقرر (عند مستوى الوعى المرتفع جدا أن نتخذ قرارا على أساس عشوائى هادفاً المستوى الأعلى) ، نفاضل فيه بين القيام بقرار منطقى ، أو القيام بقرار عشوائى ؟ لا أعتقد ذلك . نحن أحرار ، ليس لأننا نجهل جذور العديد من قراراتنا ، والتى نكون يقينا كذلك فيما يتعلق بها ، ولكننا أحرار لأننا نعرف أنه يمكننا اختيار الطريقة التى نقوم من خلالها بالاختيار ، كما أننا نعرف أنه من بين مدى الاختيارات المتاحة أمامنا توجد هناك أساليب عشوائية هادفة تقوم بتحريرنا من القيود الخاصة بأية موضوعات بيئية ملائمة معينة ، أو أية حسابات عقلانية تسعى الذات إلى تحقيق فوائد من ورائها ، وتكمن هذه الحقيقة خلف المعتقدات الأعمق لدستويفسكى ، والتى يمثلها المقتطف المأخوذ عنه فى بداية هذا الفصل ، على نحو موجز ، كما تكمن هذه الحقيقة خلف افتتان الوجوديين بالأفعال أو النشاطات المجانية Gratuitous Acts . إن المرء يكشف عن الحرية (إن لم يكن عن الخيال) فى سلوكه على نحو عشوائى هادف .

الحرية فى الإبداع :

تحدث حرية الاختيار ، على نحو غير منازع ، فى النشاطات الإبداعية . إذ عندما يقوم الفنان برسم لوحة ، فإنه عند كل نقطة توجد ضربات فرشاة عديدة يحتمل القيام بها . وعندما يرتجل عازف الموسيقى لحنا ، توجد عند كل نقطة نغمات عديدة محتملة يمكنه القيام بعزفها . وعندما يتخيل أحد العلماء كيف يمكن تفسير ظاهرة معينة ، فعند كل نقطة توجد اتجاهات عديدة للتفكير يمكن استكشافها . وعندما يعبر أحد المتحدثين عن فكرة ، فعند كل نقطة توجد أشكال عديدة محتملة للتعبير يمكن استخدامها . وفى كل حالة من الحالات السابقة ، تخضع مجموعة الاختيارات لضوابط خاصة تتعلق بالمحكات العقلية الضمنية إلى حد كبير ، وهى الضوابط التى تحدد النوع والأسلوب الفردى . وأحيانا ، قد تقوم هذه المحكات باختزال مجموعة خاصة من الاحتمالات على هيئة بند واحد فقط . ولكن ، وبشكل عام ، يوجد هناك مدى ما من الاختيارات . كيف يتم القيام باختيار ما من بين البدائل المتاحة ؟ أحيانا يعتمد الأمر على مبدأ معين ، ولكن إذا كانت المبادىء التى يقوم المرء بالإبداع من خلالها ، تقوم بدورها بالتحديد التام لكل اختيار ، فإنه بصرف النظر عن الضربة الأولى بالفرشاة على قماشة الرسم ، والنغمة الأولى على البيانو ، والمسار الأول للتفكير ، أو الكلمة الأولى فى الجملة ، فإن كل شىء بعد ذلك سيكون حتميا بالضرورة . وستكون هناك أعمال عديدة فقط بقدر ما توجد بدايات عديدة . ويترتب على ذلك القول بوجود بعض الاختيارات التى تتسم بالعشوائية الهادفة . ومن بين هذه الاختيارات تتوفر بعض الفرص التى يمارس فيها المرء إرادته الحرة ، ويعرف أنه يقوم - أو يحاول القيام - باختيار عشوائى هادف من بين مجموعة من الاحتمالات القابلة للتطبيق . ويحتوى العقل يقينا على نسق ما للقيام بالاختيارات العشوائية الهادفة . وتتم محاكاة للاحتمية الموجودة فى أداة حتمية كالكومبيوتر ، من خلال استعارة أسلوب ما من الأساليب المتبعة فى أندية القمار الخاصة فى « مونت كارلو » بحيث يتم الاختيار على أساس عشوائى . على كل حال ، فإن أداء الأفراد يميل إلى أن يكون متسما بالضعف بدرجة واضحة عندما يطلب منهم القيام باختيارات عشوائية هادفة أصيلة ، فى معامل علم النفس . وهذه الانحرافات عن العشوائية الهادفة لا تطرح أدلة مضادة لوجود نسق عقلى خاص بالقرارات العشوائية الهادفة ، لكنها تتضمن الإشارة إلى أن هذه الآلية تفتقر إلى الاقتراب من أى شىء بطريقة مناسبة ، وأن الظروف التى يضطر المرء فى ظلها إلى اتخاذ مثل هذا القرار قد تؤثر على قرارات أخرى .

والأمر الواضح هو أنه إذا كان المخ محكوماً بكم من العوامل اللاحتمية ، فإنه يتسم أيضا بأنه غير قادر على استغلالها كلها .

ومجمل الأمر أن الإبداع يعتمد على اختيارات عشوائية هادفة ، ومن ثم فهو يعتمد على أداة عقلية تقوم بالإنتاج ، ولو على نحو غير مكتمل ، للاحتمية . وعلى غير شاكلة العمليات الحسابية وغيرها من الإجراءات الحتمية التى ينجم عنها الاستجابة نفسها فى الموقف نفسه ، فإن عملية الخيال الأصيلة يمكنها أن تقدم لنا استجابة مختلفة عن الاستجابة السابقة لها ، خلال المحاولة الثانية لنشاطها ، إذا تمت إعادة إثارة المرحلة نفسها ، من هذه العملية ، مرة أخرى ، على نحو مماثل تماما . فعند كل خطوة ، قد يكون هناك ما هو أكثر من احتمالية واحدة للاستمرار . وسأقوم فيما يلى بالنظر فى تلك العوامل المحددة لمجموعة احتمالات الاستمرارية فى الإبداع .

المحكات والأنواع ومفارقة الإبداع :

يشبه الإبداع القتل العمد ، فكلاهما يعتمد على الدوافع والوسائل والفرص . وتوجد للمجتمع ، كما ذكرت سابقا ، تأثيرات مذهلة على إبداع نتاجات الخيال . فهناك أسس معينة تجعلنا نفترض أن هذه التأثيرات يمكن تقسيمها على نحو فضفاض إلى :

(أ) العوامل العامة الشائعة التى تؤثر على الدافعية وعلى الفرص المتاحة .

(ب) العوامل الثقافية الخاصة التى تؤثر على وسائل الإنتاج وعلى النوع الإبداعى وعلى النموذج الأساسى Paradigm والأسلوب .

وتعتبر العوامل الأولى الميدان الذى يمارس علماء القياس التاريخى فيه نشاطاتهم على نحو واضح . فعلى سبيل المثال لاحظ سيمونتون١٩٨٤،ص١٧٠أن عدم الاستقرار السياسى فى أحد الأجيال يعمل على تقليل العدد الممكن من المبدعين الكبار فى الجيل التالى له خاصة فى مجالات الخطاب التى من قبيل العلم والفلسفة والأدب . أما العوامل الثقافية النوعية ، أو الخاصة ، فتمثل نطاق الاختصاص الذى يمارس فيه النقاد والمؤرخون نشاطاتهم . فالممارسات الثقافية هى التى تؤدى إلى بلورة الأنواع الأدبية والنماذج العلمية ، وتعتبر هذه الأطر بمثابة النتاجات لعمليات إبداعية سابقة عليها ، وغالبا ما يتم نقل هذه الأطر ، من خلال تعديلات جوهرية تحدث فيها ، من جيل إلى الجيل التالى له . حيث إن تعريف « ريبر » للإبداع يقرر أن الناس يبدعون الحلول والأفكار ، والتصورات ، والأشكال الفنية ، والنظريات ، والنتاجات الأخرى ، فإننى أريد أن أميز ، على كل حال ، بين الإبداع داخل نوع إبداعى ، أو نموذج أساسى موجود فعلا ، وبين إبداع الإطار الإبداعى الجديد ذاته . فالإبداع داخل الإطار يعتمد على مدى القرب من مبادىء هذا الإطار - أى المحكات أو الضوابط الخاصة به - كما أن هذه المبادىء ينبغى أن تتجسد كلية داخل عقل المبدع . بل إنه حتى ابتكار إطار جديد (أى مبادىء جديدة) ينبغى أن يتضمن الالتزام ببعض المحكات الأخرى - فليس كل شىء مباحا - ولكن ، وكما سنرى ، فإن هذه المبادىء الجديدة تكون على درجة أقل من التجسد فى العقل . وعلى العكس من ذلك ، فإن أية نتيجة أو محصلة تقع خارج نطاق كل هذه الأطر ، يتزايد احتمال الحكم عليها بوصفها غير قابلة للتصنيف ، أكثر من تزايد احتمال تقييمها على أنها إبداعية .

عندما أتحدث عن المحكات ، فمن الطبيعى أن أفكر فى تلك الضروب من المبادىء التى تم التعبير عنها فى الأطروحات النظرية ، وفى تلك الأعمال الخاصة الموجودة فى ميدانى علم الجمال وفلسفة العلم . وفى حقيقة الأمر ، فإن لدى فكرة عامة مختلفة وأكثر اتساعا يمكننى توضيحها من خلال تذكير القارىء بالمفارقة المركزية فى الإبداع (Perkins, 1981, P. 128) التى فحواها أن الناس ، أو الجمهور ، هم نقاد أفضل من المبدعين . ويتمثل جوهر هذه المفارقة فى أنه إذا توفرت للناس المعرفة التى تمكنهم من الحكم أو التقييم لنواتج العملية الإبداعية ، فقد كان من المفترض أن يكونوا قادرين على استخدام هذه المعرفة ، لتوليد مثل هذه النتاجات ، فى المقام الأول . ويعتمد حل هذه المفارقة على عاملين :

يقوم العامل الأول على فكرة أن المعرفة الواضحة التى تكون متوفرة على نحو شعورى لدى أحد النقاد ، لاتكون معرفة كافية البتة لتوليد الأفكار ، فهذه العملية - أى توليد الأفكار - عملية تعتمد على أشكال ضمنية أخرى من المعرفة

أما العامل الثانى فيتعلق بالفكرة القائلة بأن هذه المعرفة الضمنية لا تكون متاحة بالنسبة للوعى ، على نحو آلى .

يبدو أن العقل يعتمد على مجموعة من العمليات المستقلة التى تقوم بتوصيل وتبادل المعلومات فيما بين بعضها البعض ، لكن هذه العمليات لا تقوم بالاطلاع على العمليات أو التمثيلات الداخلية الخاصة بالعمليات الأخرى ، وهناك أشكال متنوعة من هذا الفرض (Fodor, 1983, Johnson-Laird, 1983, Rumelhart, McClelland, and PDP Research Group, 1986) .

ومن ثم قد يتم استخدام شكل واحد من أشكال التمثيل العقلى(٥) بواسطة قدرة عقلية واحدة فقط ، وليس من خلال قدرة أخرى . لنضع فى اعتبارنا ، مثلا ، النشاط الخاص بتصفير نغمة موسيقية معينة . إن هذا النشاط يعتمد على تمثيل عقلى معين لسلسلة متتابعة من الفواصل الموسيقية . وتعتمد القدرة على تدوين نغمة موسيقية ، على هيئة رموز موسيقية معينة ، أيضا،على التمثيل العقلى لسلسلة متتابعة من الفواصل الموسيقية . يمكنك أن تقوم بتصفير نغمة معينة ، لكن هل يمكنك كتابتها من خلال رموز موسيقية معينة ؟ يستطيع معظم الناس القيام بالتصفير ، لكن عددا قليلا منهم هم من يمكنهم القيام بتدوينها نتيجة لكونهم قادرين على القيام بتصفيرها . وتعتبر هذه المهمة صعبة،وذلك لأن التمثيلات اللحنية لعملية التصفير ليست متاحة ضمن العملية الرمزية الخاصة بالكتابة .

وعلى نحو مماثل ، فإن المحكات الضمنية لتوليد الأفكار لا تكون فى متناول العمليات النقدية الواعية . وبسبب كون المحكات النقدية قابلة للتوصيل بسهولة إلى الآخرين (لكنها ليست كافية للإبداع) ، وسواء كانت قدرات توليد الأفكار هى قدرات لا شعورية أو قدرات مقدسة (أو قدرات تفوق الوصف) ، فإن الحكم النقدى غالبا ما يسبق ، على نحو جدير بالاعتبار ، القدرة على إبداع نتاجات الخيال . لذلك فإن المفارقة الخاصة بالإبداع تؤدى، على نحو يتعذر تجنبه ، إلى الوصول إلى وجهة النظر القائلة بوجود محكات عديدة ينبغى أن يتكىء عليها المبدع . وأن هذه المحكات لا تكون كلها متاحة تماما بالنسبة لعمليات الفحص الواضح أو المتعمد . وبعض هذه المحكات مألوف بالنسبة لعديد من الممارسين ، فهى تعمل على تكوين النوع أو النموذج الأساسى ، بينما محكات أخرى تكون فريدة ، بالنسبة للفرد ، ومن ثم فهى تعمل على إنشاء الأسلوب الفردى فى التفكير ، داخل الإطار الأكثر عمومية .

وتماثل المبادىء التى وصفتها إحدى النظريات الموجودة حول الإبداع عند المستوى الحاسوبى(Marr,١٩٨٢) - وهى نظرية تدور حول ما الذى ينبغى حسابه ، وتدور بشكل خاص حول تلك الاختيارات اللاحتمية من بين عدد من البدائل التى تتميز بوجود عدد معين من المحكات الواضعة لها . فأية نظرية ما عند المستوى اللوغاريتمى(٦) لابد أن تحدد الكيفية التى يتم من خلالها القيام باختيارات معينة . وفى حقيقة الأمر ، فإننى سأقوم - اعتمادا على المطالب الخاصة بالمهمة الإبداعية - باقتراح وجود ثلاث فئات محتملة من الإجراءات هنا . فالمحددات الحاسمة التى تحتم استخدام نوع معين من الإجراءات هى :

ما إذا كان الإبداع يحدث داخل إطار معين ، أو إنه يقصد منه - من هذا الإبداع - إنتاج إطار جديد ، وأيضا ما إذا كانت هناك أية فرصة أم لا لمراجعة ، أو تنقيح ، الناتج الإبداعى . وسأقوم بوضع أنماط الإبداع المترتبة على هذا التصنيف فى الأقسام الثلاثة التالية من هذا الفصل .

الإبداع داخل أحد الأنواع خلال زمن حقيقى :

إذا كان أمراً ضرورياً العمل بسرعة داخل أحد الأطر المعينة - كما فى حالة العمل الخاص بأحد الأنواع الفنية مثلا - ودون وجود أية فرصة متاحة للمراجعة ، فلابد من الاستخدام الحساس للمبادىء الحاكمة لهذا الموضوع الفنى ، وأيضا للأسلوب الفردى المناسب ، وذلك عند كل نقطة من نقاط هذه العملية الخاصة من عمليات توليد الأفكار ، وسيقوم هذا بضبط مدى الاختيارات بأقصى درجة ممكنة من الإحكام . فإذا كانت هذه المبادىء ، وهذا الأسلوب ، مازالا يسمحان بوجود اختيارات عديدة عند أية نقطة ، فإن الاختيار العشوائى الهادف السريع من بين هذه البدائل قد يكون أمرا ممكنا .

ويزداد احتمال حدوث مثل هذه الإجراءات عندما يمارس ما يسمى بضغط الوقت تأثيره على المبدع . وأفترض أن هذا هو

ما يستخدم فى كل أشكال الأداء المرتجل التى تشتمل ، من بين ما تشتمل عليه ، على تقديم برامج سريعة فى وسائل الإعلام ، على نحوفورى ، بحيث لا تكون هناك فرص ثانية للاختيار ، وكذلك ذلك الاستخدام التلقائى للغة الطبيعية فى أشكال الخطاب المختلفة وأيضا الارتجال فى الموسيقى ، والرقص ، وغير ذلك من الأشكال الفنية .

وكحالة اختبارية ، سأضع فى اعتبارى الارتجال الموسيقى وذلك لأنه يمكن النظر إليه بوصفه تنظيما تركيبيا للأصوات فى هيئة أنماط موسيقية ، دون الانشغال كثيرا بما يمكن أن تمثله هذه الأنماط ، أيا كانت .

تتحكم فى الارتجال الموسيقى مبادىء معينة لابد أن تكون موجودة فى عقل العازف الموسيقى ، وهى مبادىء ينبغى أن تكون كافية لتوليد الموسيقى فى الزمن المناسب . فليست هناك فرصة للرجوع ، أو الالتفات للخلف ، والقيام بمراجعة ما ، للمقطوعة الموسيقية المرتجلة . كما لا يستطيع عازف الموسيقى هنا أن يسلم نفسه لظروف تجعله يرتكب بعض الأخطاء (كأن يختار مثلا بعض النغمات التى لا تؤدى إلى تكوين لحن مقنع من النوع المطلوب) . لقد كان العديد من مؤلفى الموسيقى العظماء أمثال « باخ » و « موتسارت » و « ليست » من المرتجلين البارعين . أما « بيتهوفن » فهو حالة لافتة للانتباه بشكل خاص ، وذلك لأنه كان يرتجل بطلاقة وألمعية بحيث اعتبرت بعض أعماله الارتجالية البارعة - من قبل بعض معاصريه - أفضل حالا من مؤلفاته الأخرى غير المرتجلة (Sonnek,١٩٦٧). ومع ذلك فإن مفكرته الخاصة تشتمل على ملاحظات تبين لنا أنه كان يؤلف الموسيقى بصعوبة بالغة . وتعتمد هاتان المهارتان - الارتجال والتأليف المتروى - كما هو واضح ، فى جانب منها ، على عمليات أساسية مختلفة ، وكما لو كان مجال الموسيقى يشتمل على مؤلفين لا يستطيعون الارتجال ، ومرتجلين لا يستطيعون التأليف .

يتمثل الجانب المشترك بين معظم أشكال الارتجال فى ذلك الاتكاء على مكونين عقليين مستقلين تماما : أولهما هو الذاكرة طويل المدى بالنسبة لمجموعة أساسية من البنى Structures وكما يظهر ذلك مثلا فى حالة متتابعات التأليف النغمى فى موسيقى الجاز الحديثة ، أو فى حالة « الراجاس » Ragas (أو الأنماط المتدرجة فى الموسيقى الهندية) ، أما المكون العقلى الثانى - الذى تتكىء عليه عمليات الارتجال فى كثير من الأشكال الفنية - فيتمثل فى تلك المجموعة من المبادىء الضمنية ، أو المضمرة ، التى تقف وراء مهارة الارتجال تقوم بتوجيهها . ونحن نعرف أن هذين المكونين موجودان ، وذلك لأن البنى الأساسية الخاصة بهما هى من الأمور القابلة لمعرفتها من خلال العقل ، فيستطيع الموسيقيون الحديث عن هذه البنى ، كما يستطيعون تدوينها على هيئة علامات موسيقية معينة ، كما أنهم يقومون بتعليمها للمبتدئين فى المجال ، لكن هذه المعرفة الظاهرة ليست كافية لتمكين أحد الموسيقيين من الارتجال . . ومن ثم ، يوجد مكون آخر ، لا يُعدُّ الوصول إليه ، من خلال الوعى ، أمرا سهلا ، ويكون بعض الموسيقيين على وعى بقليل من مبادىء هذا المكون الضمنى ، لكنهم لا يكونون أيضا ، حتى فى هذه الحالة ، قادرين على الوصول الكامل لهذه المبادىء . يقوم الموسيقيون بالارتجال من خلال محاكاتهم للفنانين الآخرين ، أو من خلال تجريب احتمالات مختلفة للتأليف . إنهم يتعلمون أن يرتجلوا من خلال الارتجال الفعلى ومن ثم يقومون بتطوير أساليبهم الخاصة داخل أحد الأنواع الفنية .

يستطيع عازف موسيقى الجاز المحترف أن يعزف ألحانا تتناسب مع تشكيلة كبيرة من متتابعات التآلف النغمى المختلفة ، وتكون هذه المتتابعات النغمية المتآلفة معروفة بالنسبة له عن ظهر قلب ، كما أنه يستخدم نفسها المتتابعة النغمية الأساسية على نحو متصاعد ، أكثر فأكثر ، خلال مقطوعة موسيقية كاملة واحدة . ومن ثم تتمثل مشكلة الارتجال ، من خلال الكومبيوتر ، فى القيام بإنتاج لحن مقبول يتناسب مع إنتاج التآلف النغمى المتتابع فى زمن واقعى ، كما تتمثل هذه المشكلة فى أن إيقاعات موسيقى الجاز الحديثة قد تتطلب الارتجال الفائق للألحان ، من خلال معدل شديد السرعة (من ١٠ إلى ١٢ نغمة كل ثانية مثلا) . ومن الممكن أن يقوم التخمين المحتمل ، حول حل هذه المشكلة ، على أساس هذه الفروق الموجودة بين البنى الأساسية ، وبين المبادىء الضمنية الموجودة فى عقول الموسيقيين .

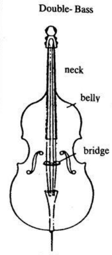
ولايتم الوصول إلى متتابعات التآلف النغمي خلال العزف الفعلي للموسيقى ، حيث إن هذه المتتابعات النغمية المتآلفة يمكن أن تكون نتيجة عمل عدد كبير من العازفين ، عبر فترة طويلة من الزمن . ومن ثم يكون من المناسب تماما القيام ببذل أكبر جهد ممكن ، خلال مرحلة بناء ، أو تكوين متتابعات التأليف النغمي ، بحيث يمكن لهذه المتتابعات أن تقدم بنية متسمة بالثراء ، وبحيث تكون هذه البنية مليئة بالاحتمالات ، بالنسبة للعازف المرتجل . وسأقوم توا بتقديم **الخطوط العريضة** لنظرية ما حول هذه العملية .

ينبغي توظيف المهارات الضمنية (أو المضمرة) لدى العازفين ، على نحو متسم بالكفاءة ، خلال زمن الأداء الواقعي . فهذه المهارات تتحكم في عملية اختيار النغمات ، كي تتناسب مع الجوانب الهارمونية المتضمنة في بنية النغمة المتوافقة ، وأيضا من أجل تكوين لحن جيد . ولدى تخمين خاص بأن هذه المبادىء تشتمل على أقل قدر ممكن من القوة الحاسوبية ، وما أعنيه من وراء هذا التخمين هو : أنه ، خلال الأداء الفعلي ، ينبغي أن تقوم هذه المبادىء بأقل قدر ممكن من الاعتماد المباشر على الذاكرة من أجل الوصول إلى النتائج الخاصة بالعلاقات الوسيطة التي يتم حسابها ، خلال أداء اللحن الموسيقي . بمعنى آخر ، فإن هذه المبادىء ينبغي أن تبدأ من تتابع التآلف النغمي الأساسي العام ، وليس من خلال التفاصيل الفرعية ، ثم تقوم ، بعد ذلك ، بإنتاج لحن مرتجل ، على نحو مباشر ، بقدر الإمكان ، ودون أي تمثيل داخلي لأي شكل موسيقي وسيط .
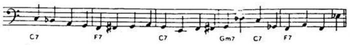
وكاختبار أولي لهذا التخمين ، قمت بتكوين دليل واقعي على هذا المعمار الحسابي ، وذلك لأنني بينت خلاله أنه من الممكن إنتاج نغمة آلة « الباص »[٧] بطريقة مرتجلة ومقبولة دون استخدام تمثيلات داخلية وسيطة .

إن عازف الباص المزدوج في موسيقى الجاز الحديثة يقوم بارتجال نغمة باص جهيرة كي تتناسب مع متتابعة تآلف نغمي موجودة فعلا . ويعرض لنا الشكل رقم (١) مقطعا من إحدى نغمات « الباص » اللحنية النموذجية ، وأيضا تلك التوافقات النغمية التي قام على أساسها . وتعد نغمة « الباص » الموجودة هنا بسيطة من الناحية الإيقاعية ، فهي عبارة عن أربع دقات مطردة على مفتاح هذه الآلة ، وبالطبع توجد هناك أساليب أخرى تتسم بكونها أكثر تركيبا .





صورة لآلة الباص



شكل رقم (١) : جزئية من مقطع خاص بنغمة « باص » مرتجلة

يعتمد التوقيت الزمنى الفعلى للنغمات الموسيقية على إحساس مرهف بالموجات النغمية النابضة ، على نحو دقيق ، فى موسيقى الجاز.ومع ذلك ، فإن الخط الإيقاعى الأساسى لآلة « الباص » يسمح لنا بأن نقوم بالارتجال لأحد الألحان ، دون أن نصطدم بتلك التعقيدات الخاصة بالإيقاع ، (انظر : Johnson- Laird, (۱۹۸۷) .

توجد نظريات عديدة حاولت تفسير كيفية قيام عازف الباص باتخاذ قرارات خاصة يقوم فى ضوئها باختيار النغمات التى سيطرحها بعد ذلك . فقد يقوم العازف بمجرد اختيار أية نغمة من النغمات المتوفرة فى نطاق الآلة التى يستخدمها ، والتى يقوم من خلالها بتكوين التآلف النغمى الذى يقوم بعزفه مثلا : لكن مثل هذا الإجراء قد ينطوى على وثبات كبيرة ، أو غير مناسبة ، ينتقل من خلالها العازف من نغمة منخفضة إلى نغمة مرتفعة ، وبطريقة لاتساهم فى تكوين اللحن المناسب فى أغلب الأحوال ، ومن ثم قد يفشل فى استخدام النغمات الانتقالية ، أى تلك النغمات التى لا تكون مطلوبة الآن ، فى التآلف النغمى الحالى ، لكنها تكون مفيدة ، بعد ذلك ، فى القيام بنقلات ، أو انتقالات ، من هذه النغمة التى يقوم العازف بعزفها الآن ، إلى نغمة أخرى (والمثال على ذلك هو ما يوضحه الفاصلة الموسيقية الثانية فى الشكل رقم (۱) الذى يشتمل على نغمتين انتقاليتين من النغمة المتآلفة F7 : وهما النغمة الكروماتية F والنغمة الأكثر توافقا G التى تعود بنا إلى نغمة أكبر فى هذا التآلف النغمى هى A) .

اقترح أولريخ Ulrich (۱۹۷۷) أسلوبا ثانيا لتفسير هذه العملية ، فجادل قائلا بأن إنجاز الارتجال اللحنى لدى عازفى موسيقى الجاز إنما يتم من خلال الموتيفات الموجودة - أى مقاطع اللحن - التى يتم تضفيرها معا لتشكيل اللحن الجديد . فالعازف لا يقوم بتأليف ألحان جديدة ، لكنه يقوم ، بدلا عن ذلك ، بتحوير الموتيفات الموجودة ، كى تتناسب مع موقف هارمونى راهن . وقد تم توسيع مدى هذه الفكرة على هيئة برنامج من برامج الكومبيوتر التى ابتكرها « أولريخ » وأيضا من خلال برنامج آخر أكثر دقة طوره ليفيت (۱۹۸۱) . ويضع برنامج ليفيت هذا فى اعتباره - حينما يقوم بإدخال المادة المناسبة إلى الكومبيوتر - تلك الجوانب الخاصة بمتابعة التآلف النغمى وكذلك أحد الألحان الموجودة فعلا . ثم يقوم بتقسيم اللحن إلى وحدات تشتمل كل وحدة منها على مسافتين موسيقيتين ، ثم يتم استخدام هذه الوحدات بعد ذلك بطريقة مختلفة وبأشكال متنوعة ، وبما يتناسب مع الهارمونى الذى يعزف . ويعتبر هذا البرنامج حتميا . أى أنه يجعل الكومبيوتر يعزف اللحن نفسه ، وتتابع التآلف النغمى نفسه ، أنه ينتج اللحن المرتجل نفسه فى كل مرة . أما عازفو موسيقى الجاز ، فلا يعملون ، على أى حال ، بالطريقة نفسها . فهم يستخدمون الموتيفات اللحنية الموجودة بعض الوقت ، لكن أحدا من هؤلاء العازفين عدا المبتدئين تماما منهم - لا يقوم باستخدام هذه الموتيفات كل الوقت . وكما سيعلن أى عازف ماهر ذلك صراحة ، فإنه يكون من السهل عليه القيام بعزف ألحان جديدة ، أكثر من محاولته تذكر تنويعات كبيرة من الموتيفات الموسيقية الموجودة ثم محاولة تعديلها ، أو تحويرها ، كى تتناسب مع متابعة تآلف نغمى معينة . انظر ، مثلا ، تلك الذكريات الخاصة التى قدمها « ديفيد سيدنو » عام ۱۹۷۸ حول هذا الشأن ، وهو عالم من علماء علم الاجتماع اللغوى تعلم أن يعزف موسيقى الجاز على البيانو . إن الإبداع من خلال الموتيفات فقط يماثل القيام بالاشتراك مع محادثة من خلال « الكليشيهات » أو الصيغ النمطية المبتذلة من الكلام فقط .

ربما كان الفرض الأكثر معقولية هو ذلك الفرض القائل بأن عازفى « الباص » يختارون نغماتهم فى ضوء التزامهم بمجموعتين من المحكات . وتعكس المجموعة الأولى من هذه المحكات معرفة العازف الضمنية بالهارمونى أو علم الإيقاع ، ويتضمن هذا معرفته بتلك النغمات التى يمكن أن تنسجم مع نغمات متآلفة أخرى ، ومعرفته أيضا بتلك النغمات التى يمكن أن تفيد فى الانتقال من نغمة إلى نغمة أخرى على نحو مناسب . أما المجموعة الثانية من المحكات فتعكس معرفة ضمنية معينة بالمحيط Contour المناسب الذى يقف وراء الألحان الناجحة . وهكذا ، فإن الفكرة العامة المطروحة هنا قد تشير إلى أنه ، بعد سلسلة موسيقية ذات خطوات صغيرة ، على السلم الموسيقى ،
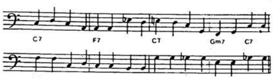
فإن فاصلة موسيقية أكبر نسبيا ـ والعكس بالعكس ـ قد تؤدى إلى تكوين لحن سار . وتشتمل المحكات التى استخدمتها فى برنامج الكومبيوتر الخاص بى على كل هذه المبادىء .

يعتمد هذا البرنامج على تتابع التآلف النغمى بوصفه مدخلاً له،كما أنه ينتج نغمة باص جهيرة قابلة للتطوير بوصفه مخرجاً منه . ومن أجل إنتاج كل نغمة ، يقوم هذا البرنامج بـإنتاج خطوة موسيقية صغيرة وخطوة موسيقية كبيرة ، أو النغمة الموسيقية نفسها مرة أخرى ، ووفقا لقواعد أو نحو النغمات المحيطة والذى اشتق من عدد كبير جدا من الألحان المرتجلة . ويتسم علم النحو المتبع هنا بكونه علما منتظما ، أى أنه يمكن استخدامه دون الحاجة إلا إلى قدر ضئيل جدا من الطاقة الحسابية للكومبيوتر ، مما يعنى أنه لا يحتاج لأية ذاكرة خاصة كى يتم وضع الحسابات الوسيطة فيها . وهكذا فإن هذا البرنامج يقوم باختيار مقام Pitch موسيقى معين وبما يتناسب مع القيد الموضوع على حجم الخطوة الموسيقية ومع مجموعة مبادىء علم الإيقاع التى تم تخزينها فى الكومبيوتر وتم تنظيمها فى ضوء هذا البرنامج . وعندما تكون هناك أكثر من نغمة ممكنة ومتناسبة مع هذه الضوابط ، المختلفة ، فإنه توجد تعليمات داخل البرنامج للقيام باختيار عشوائى هادف من بين هذه النغمات .

ويعرض لنا الشكل رقم (٢) مقطعا من أحد النواتج الكلية النموذجية التى ظهرت بعد استخدام هذا البرنامج . وهذا الناتج الذى يشتمل أيضا على جوانب أخرى متممة له فى صورة بدائية ، يقوم على أساس تتابع التآلف النغمى الذى تم عزفه أيضا بواسطة برنامج إضافى آخر ، ابتكره « روى باترسون » « وروب ميلروى » ، ويقوم هذا البرنامج الإضافى بالتأليف بين صوت « الباص » المزدوج والنغمات الأخرى المصاحبة لها .

ويتسم هذا البرنامج بالفاعلية التامة ، لكنه يفتقر إلى قدرتين يمتلكهما عازف موسيقى الجاز فى الواقع . فلا يقوم هذا البرنامج بأية استفادة تذكر من عملية التعاقب السريع للنغمات الكروماتية الخاصة بنغمات انتقالية عديدة (انظر الفاصلة الموسيقية الثانية فى الشكل رقم (٢)) ، كما أنه لا يقوم بأى استخدام للموتيفات ، وهى التى تكون ، فى بعض الأحيان ، مميزة لعمليات العزف الفعلى على آلة الباص . وعلى الشاكلة نفسها ، فإن هذا البرنامج يؤدى إلى حدوث انحراف ضئيل عن القواعد ، ويكشف هذا الانحراف بدوره عن وجود فئة خاصة من النغمات الانتقالية ، لم يكن المؤلف الحالى واعياً بها من قبل . ولا تتطلب التعديلات التى نقوم بها لتصحيح هذه النقائص ذاكرة أكبر من أجل الحسابات الوسيطة ، لكنها تتطلب ، فقط ، إضافة أكبر ، إلى حد ما ، من أجل عزف المقطوعات التى كانت تعزف من قبل .

قد يكون القارىء منزعجا من استخدام القواعد ، أو علم النحو ، فى الإبداع . فقد تم الزعم غالبا بأن المبدع « يحطم القواعد » من أجل إنتاج عمل فنى أكثر أصالة . وعلى الشاكلة



شكل رقم (٢) : يوضح مقطعا من نتاج برنامج الكومبيوتر الخاص الذى استخدمه المؤلف لإنتاج نغمات آلة « الباص » .

نفسها ، يمكننا القول بأنه رغم أن القواعد قد تضيق حدود أحد الأنواع الإبداعية ، فإن الأفراد تكون لهم أساليبهم الفريدة فى التعامل مع هذه المشكلة . ولكل من هذين الاعتراضين قيمته التعليمية ، لكنها ليست قيمة حاسمة . وذلك لأنه حتى إذا كانت العملية الإبداعية تقوم بتحطيم القواعد ، فهل ينبغى على المبدع ، خلال ذلك ، أن يقوم باختيارات اعتباطية بصرف النظر عن النتائج المترتبة على ذلك ؟ ، أم ينبغى عليه القيام بذلك وهو يضع نصب عينيه مجموعة من المحكات الإضافية غير الشائعة ، حتى الآن ، فى الأعمال الفنية ؟ ، هذه المحكات هى ما يمكن أن تتحول بعد ذلك إلى قواعد، ومن ثم فإن تحطيم قاعدة ما يمكن توصيفه - بوصفه عملية - من خلال قاعدة أخرى لم تكن موجودة من قبل (وإلا أصبحت العملية مجرد خرق تعسفى للقواعد) . فإذا كان المرء يمتلك أسلوبا فريدا ، فلابد وأنه يعتمد على تحيزات متزامنة تجعله يختار بدائل معينة ، وعلى الشاكلة نفسها يمكن وضع القواعد فى أطر معينة لتعيين حدود هذا الأسلوب .

تقدم لنا الإجراءات التى يستخدمها برنامج الكومبيوتر الذى يعزف صوت آلة الباص مثالا على المعمار الحسابى الذى تستخدم فيه بعض المحكات ، على نحو مباشر ، لتوليد الناتج الإبداعى.ولأن هذه المحكات كافية لتحديد هذا النوع الفنى ، فإن الناتج يمثل - على الأقل - شيئا من الممكن تطبيقه وتطويره ، كذلك فإن الإجراءات المتبعة ، هنا ، هى إجراءات لا تتطلب طاقات حاسوبية كبيرة ، فهى تحتاج إلى أقل قدر ممكن من ذاكرة الكومبيوتر للقيام بالعمليات الحسابية الوسيطة . ومن ثم ، فإن المرحلة التوليدية ، المتضمنة فى البرنامج ،لا تنتج إلا عددا قليلا من الخيارات الممكنة ، ويتفق كل خيار منها مع المحكات المميزة المرغوبة . وعندما تكون هناك أكثر من احتمالية لاستمرار عملية العزف على نحو صحيح ، تتم عملية اختيار تحكمية سريعة من بين بدائل العزف الصحيحة المتاحة ، ولابد أن يكون الاختيار تحكميا ، وذلك لأن كل المحكات تكون متاحة فى عملية توليد البدائل داخل هذا البرنامج . ومن الممكن أن تعتمد هذه الإجراءات، كذلك ، على الذاكرة طويلة المدى للبنى الناتجة ، وباستخدام درجة أكبر من الطاقة الحاسوبية . إن هذا يجعل اللحن المعزوف فى النهاية مثيرا للاهتمام بدرجة تفوق حالته عندما يعزف اعتمادا على إجراءات « ذات خط نغمى واحد » . وبشكل عام تعدُّ هذه الإجراءات متسمة بالكفاءة ، لكنها تكون ملائمة ، عمليا ، فقط ، عندما تمكننا خبرتنا السابقة من إنتاج تمثيل عقلى للمحكات المتحكمة فى مرحلة توليد البدائل . وقد قمت فى مناسبة أخرى بتشبيه هذا المغمار الحسابى بنظرية لامارك حول التطور (Johnson- Laird, 1987) فقد افترض لامارك أن ما يكتسبه الكائن الحى ، خلال تكيفه مع البيئة ، يمكن نقله إلى ذريته ، ومن تم يكتسب هذا الكائن ضوابط توجه تلك العملية التى تعمل على توالد الأجناس الحية .

الإبداع داخل إطار معين عبر مراحل :

لا تؤدى عملية توليد الأفكار ، من خلال بعض المبادىء الضمنية ، دائما، إلى ظهور إنتاج يناسب محكات الإبداع الحاسمة لدى المبدع . وخلال عملية الارتجال لا يمكن القيام بشىء لتجنب هذه النقائص ، لكن فى عديد من الأنواع الفنية ، لا تكون هناك ضغوط معينة لإنتاج أداء فنى معين فى زمن معين ، ومن ثم تكون هناك فرصة لمراجعة الأعمال غير المقنعة . وهذه الإمكانية هى ، فى حقيقة الأمر ، بمثابة المعيار الخاص الموجود فى معظم أشكال الإبداع .

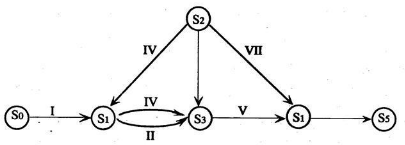
هناك لازمة منطقية فحواها أنه إذا كان هناك وقت لمراجعة ، أو رفض ، نواتج عملية توليد الأفكار ، فإنه من الأرجح أن تكون النتائج النهائية متكئة على درجة عالية من الطاقة الحاسوبية ، ويعنى هذا أن هذه الأعمال سيكون إنتاجها ممكنا من خلال الإفادة الكبيرة من ذاكرة الأشكال أو النتائج الوسيطة[٨].ولا يترتب على ذلك بالضرورة أن نقول إن المبدعين ينبغى عليهم الاستخدام الكبير لذاكرتهم النشطة ، حيث إنه إذا كان من الممكن تسجيل الناتج الإبداعى على وسيط خارجى ، فإن هذا السجل سيكون ، فى ذاته ، شكلا من أشكال ذاكرة النتائج الوسيطة . فى بعض الأشكال الفنية ، مثل التصوير والنحت،يعدُّ العمل الفنى غير المكتمل ذاته بمثابة هذا السجل ، أما فى العلم ، وفى الأشكال الأخرى من الفن ، يكون من الممكن تسجيل الأفكار غير المكتملة ، أو المؤقتة ، على هيئة بعض المذكرات أو الملاحظات المكتوبة . وتقوم عملية

الكتابة بتدعيم تلك الطاقة الحاسوبية التى يمتلكها مبدع ما ، من خلال تزويده بذاكرة خارجية للنتائج الداخلية .

رأينا فى القسم السابق أن عملية الارتجال ، خلال عزف موسيقى الجاز ، تعتمد على متتابعات تآلف نغمية يتم تطويرها من نغمة موسيقية معينة (أى دون الحاجة إلى القيام بهذه الارتجالات الموسيقية فى زمن محدد).ومن ثم ، فإن النظرية الحالية تتنبأ بأن تطوير مثل هذه المتتابعات النغمية المتآلفة سيتطلب طاقة حاسوبية أكبر من تلك الطاقة التى تقوم على أساسها عمليات الارتجال التلقائية . ومن أجل اختبار هذا التنبؤ قمت بفحص عدد كبير جدا من متتابعات التآلف النغمى ، وكتبت برنامجا يحاكى ـ من خلال مصطلحات تجريدية نوعا ما ـ تلك العمليات التى يمكن أن تكون مسئولة عن هذا التوليد للألحان .

يتعلق الجانب المركزى الأكبر من النظرية العامة فى الموسيقى بالبنية النغمية لمتتابعات التآلف النغمى (ومنها ذلك النوع المستخدم فى موسيقى الجاز) . ومعظم هذه النظريات يتسم بالغموض وعدم الاكتمال ، بحيث لا يمكن صياغته مباشرة فى شكل برامج للكومبيوتر ، لكن هذه النظريات واضحة بشكل يكفى لوضع درجة حسابية معينة خاصة به . وهكذا فإننا نجد أن المنظرين الموسيقيين ، بدءا من رامو (١٩٢٢ / ١٩٧١) إلى فورتيه (١٩٧٩) قد تحدثوا عن أنساق موسيقية لا تتطلب تمثيلات داخلية خاصة بها . والشىء الطريف ، أن هذه النظريات مماثلة ، فى قدرتها الحاسوبية ، لتلك القواعد « المنظمة » ، من النوع الذى قمت باستخدامه لتفسير عمليات الارتجال فى زمن واقعى . ويقدم لنا الشكل رقم (٣) مقطعا نموذجيا موضحا من هذه النظرية الخاصة حول متتابعات التآلف النغمى . وتشير الأرقام الرومانية الموجودة فى هذا الشكل إلى الجذر الخاص بالنغمة المتآلفة : فحرف I = القرار The Tonic وحرف V = الصوت المهيمن The Dominant وهكذا . (لا ينبغى أن ينزعج غير الموسيقيين بشأن تفسير هذه الرموز ، ولكنهم ينبغى أن يتعاملوا معها بوصفها خيوطا فى لغة رمزية مجردة) . فيبدأ توليد إحدى المتتابعات النغمية المتآلفة عند حالة تمهيدية معينة هى So ، ثم نقوم بعدد من النقلات من إحدى الحالات إلى حالة أخرى . وعندما تحدث كل نقلة عبر السهم الخاص بها ، يتم توليد الرمز الموجود فوق هذا السهم . وهكذا ، فإن هذه الأداة تقوم بالإنتاج ، مثلا ، للسلسلة التالية من الرموز : IIIVI وهى سلسلة تتفق مع السلسلة النغمية المقامية المعيارية التى تشتمل على نغمة القرار ونغمة القرار الأعلى Supertonic والنغمة المهيمنة ؛ كما يلى : (Tonic: Supertonic, Dominant, Tonic,)

وينبغى أن تقوم الأداة الأكثر واقعية بتحديد نمط التآلف النغمى الخاص بكل جذر من هذه الجذور ـ كأن يكون مثلا



شكل رقم (٣) : ويوضح اداة ، أوطريقة توليد المتتابعات النغمية المتآلفة

الثلاثي الكبير Maior Triad خاصا بالرمز I والثلاثي الصغير Minor Triad خاصا بالرمز I والثلاثي السابع خاصا بالرمز II والثلاثي الكبير خاصا بالرمز V . ولا تعدُّ الأداة الموجودة في الشكل رقم (٣) أداة حتمية،وذلك لأنه في الحالة SIهناك ثلاثة اختيارات مختلفة متاحة . وقد اقترح بعض المنظرين المحدثين احتمالات إضافية أخرى بالنسبة للاختيارات المختلفة ، من أجل محاكاة تكرار حدوث هذه الاختيارات (Eigen& Wink-ler ١٩٨٣) .

لا تعدُّ الأدوات التي لا تفيد من ذاكرة النتائج الوسيطة قوية بدرجة تكفي لتوليد متتابعات التآلف النغمي في موسيقى الجاز الحديثة ، كما أنها ليست قوية بدرجة كافية أيضا لتوليد متتابعات التآلف النغمي في الموسيقى الكلاسيكية . لكن الحالة تكون أسهل في موسيقى الجاز ، مقارنة بالموسيقى الكلاسيكية . وكما سيحاول أي عازف لموسيقى الجاز أن يثبت ، فإن أي مقطوعة موسيقية يكون لها تتابعها النغمي المتآلف الأساسي الذي يمكن إدراكه أو تحقيقه عند مستويات سطح عديدة مختلفة . وهكذا فإننا نجد أن المتتابعة النغمية المتآلفة التقليدية التي اسمها Twelve Bar Blues يوجد لها عديد من الأشكال البديلة .

وقد قام « ستيدمان » (١٩٨٢) بتلخيص مجموعة من القواعد التي يمكن بواسطتها توليد هذه البدائل من خلال المتتابعة الموسيقية الأساسية الأولى . ويشتمل النحو الخاص بالموسيقى الذي قدمه « ستيدمان » على التسليم بوجود تمثيل داخلي وسيط ، أي الإقرار بوجود المتتابعة الاساسية الأولى ، كما أنه يستخدم نوعا من القواعد يسميه : قواعد السياق ـ القواعد الحساسة ، وهو نوع من القواعد يتطلب استخدام التمثيلات الوسيطة بطريقة مناسبة . قد يحاجج أمرؤ ما قائلا بأنه إذا كانت القواعد في حد ذاتها قادرة أيضا على توليد المتتابعة الموسيقية الأساسية ، فإن هذه القواعد ينبغي أن تكون قادرة أيضا على إنتاج أشكال مختلفة من هذه المتتابعة عند كل حركة (أي أننا لا نحتاج هنا لأن نقوم بتخزين الشكل الموسيقي الأساسي في الذاكرة) .

لقد قمت بابتكار برنامج يمكنه إنتاج المتتابعات النغمية المتآلفة من خلال اللمسات البسيطة من أجل التأكد من هذه الاحتمالية . وقد أثبت هذا البرنامج ـ في حقيقة الأمر ـ صدق تحليل ستيدمان سالف الذكر .

ويعتمد هذا البرنامج على ثلاث مراحل لتوليد متتابعة التآلف النغمي . تستخدم المرحلة الأولى منها نحوا موسيقيا يشتمل على قواعد مثل :

TWO-BARS → | I | Vd |

وذلك من أجل توليد متتابعة التآلف النغمي الأساسية . وتتضمن العديد من القواعد المستخدمة على أكثر من احتمال للامتداد والتطوير ، ويقوم هذا البرنامج بعملية اختيار عشوائي هادفة في مثل هذه الحالات .

فهناك تنويعات عديدة محتملة للمتتابعة النغمية الأساسية I, VD ، وتشمل هذه التنويعات من ضمن ما تشتمل عليه على المتتابعات النغمية التالية :

| Imj7 VIm7 | IIm7 V7 |

| Imj7 bIII7 | bVImj7 bII7 |

| Imj7 IVm7 bVII7 | bIIIm7 bVI7 IIm7 V7 |

تستخدم المرحلة الثانية من البرنامج ما يسمى بقواعد السياق ـ القواعد الحساسة ، وهي قواعد مماثلة لقواعد « ستيدمان » ، وذلك من أجل إدخال التآلفات النغمية على المتتابعات النغمية الأساسية ووفقا لما يسمى بدوره الأخماس Cy-cle of Fifths ، وهو أحد الأبعاد الأساسية في الحيز النغمي Tone Space (Longuet- Higgins, ١٩٧٩) ومن ثم يكون المدخل الخاص بالمتتابعة النغمية هو :

| PA | I |

عندما يكتشف هذا البرنامج وجود تآلف نغمي يشتمل على الرمز d ، فإنه يمكنه أن يقوم بتحويله إلى نغمة سباعية Seventh

(يرمز لها بالرقم V) ثم يدخل عليه تآلفا نغميا سابقا يرتبط به من خلال دورة الأخماس سابقة الذكر :

| I | II7 V7 |

وهناك خطوة إضافية من النوع نفسه يمكن إدخالها على التآلف النغمي بحيث تكون متقدمة على الرمز IIV :

| I | VIm7 II7 V7

وبالعمل بالطريقة نفسها ولكن من خلال العودة للخلف ، أو إلى أجزاء أخرى سابقة من البرنامج ، فإن الإجراءات التي تتطلب ذاكرة خاصة بالنتائج الوسيطة - وهي النتيجة النهائية للخطوة رقم ٢ ، والتي تعتمد على الاختيارات الخاصة بالامتداد أو الاستمرار ، يمكن - هذه الإجراءات - أن تكون :

|Imj VIIm7 III7 |VIm7 II7 V7

أما المرحلة الثالثة ، فتستخدم مجموعة أخرى من قواعد السياق - القواعد الحساسة من أجل إحلال أحد التآلفات النغمية محل تآلف نغمي آخر ، وكذلك من أجل القيام بشكل آخر من أشكال إدخال نغمة موسيقية على نغمة أخرى . ومع التسليم بالسطر الموسيقي السابق مدخلا إلى البرنامج ، واعتمادا على الاختيارات المختلفة الخاصة به ، فإنه من الممكن أن ينتج عنه :

| Imj7 IVm7 bVII7 | bIIIm7 bVI7 IIm7 V7 |

وهو يمثل متتابعة نغمية استخدمها المرحوم « تيلونيوس مونك » في أحد مؤلفاته الموسيقية .

تتمثل إحدى الخصائص الأساسية المميزة لهذا البرنامج - مثله في ذلك مثل برنامج نغمة آلة « الباص » الجهيرة - في أنه بالرغم من كون مبادئه مفهومة بدرجة كبيرة ، فمن المستحيل التنبؤ بالناتج الخارج منه في أية مناسبة . فلم يقصد من هذا البرنامج أن يحاكي ، بطريقة مباشرة ، العمليات العقلية التي يستخدمها الموسيقيون لابتكار المتتابعات النغمية المتآلفة . فهو يبين أنه مهما كانت هذه العمليات ، فإنها تتطلب درجة جديرة بالاعتبار من الطاقة الحاسوبية ، وبدرجة تفوق ، يقينا ، تلك الدرجة المتاحة بالنسبة للقواعد الضمنية في نظرية الموسيقى ، وسيكون من المستحيل الإحاطة بتنويعات السطح ، الخاصة بأشكال موسيقية أساسية ، دون الاستغلال المناسب لقدر معين من هذه الطاقة . وعلى الشاكلة نفسها ، فإن إدخال نغمة على نغمة أخرى ينبغي أن يتم بمعدل مرة واحدة في كل مناسبة ، كما أنه يتطلب تسجيلا معينا للحالة السابقة التي تكون عليها متابعة التآلف النغمي . ولابد أن يقترب الموسيقيون - الذين يقومون بابتكار متابعات تآلف نغمي جديدة - من تلك المبادىء المماثلة لهذه المبادىء الموجودة في هذا البرنامج . وعلى كل حال ، فإنهم ليسوا مضطرين بالضرورة للقيام بإنتاج المتابعات النغمية المتآلفة في زمن حقيقي محدد . إنهم يمكنهم كتابتها ثم القيام بعزفها بطريقة تماثل ما يقوم به مؤلفو الموسيقى ، وهكذا ، فإنه ليس هنالك من مبرر موجود كي يستخدموا ذاكرتهم بالطريقة نفسها التي يستخدمها بها هذا البرنامج ، فمتابعة التآلف النغمي المكتوبة تكون متاحة لإرشادهم في أي وقت .

إن معرفة القراءة والكتابة الموسيقية ستضمن ألا يكون للطاقة الحاسوبية أي أثر نفسي ضار على الأداء .

تقدم لنا الإجراءات السابقة مثالا موضحا للمعمار الإبداعي المتولد عن الحاسوب ، وهو المعمار الذي يعتمد على خطوات عديدة . وتقوم هذه الخطوات بتقسيم المحكات الخاصة بالنوع الإبداعي إلى : محكات تقوم بتوجيه أو إرشاد العملية التوليدية الأولى ، ومحكات تستخدم لتعديل نتائج هذه العملية - وذلك كي يتم الاختيار ، من بين هذه النتائج ، لما هو مناسب للخطوات التالية من العمل . ومن الواضح أن هذه المرحلة التوليدية ليست مرحلة حتمية ، لأنه ينبغي القيام بالاختيارات العشوائية الهادفة من بين تلك الخيارات الموجودة التي تم تحديدها من خلال قواعد معينة ، كما أن المراحل التالية قد تكون غير حتمية أيضا .

يتم إبداع الروايات واللوحات الفنية وغيرها من الأعمال الفنية بشكل نموذجي داخل تقاليد نوع إبداعي موجود .

وبالطريقة نفسها تحدث العمليات الإبداعية فى العادة لدى أحد العلماء ، فهى تحدث كما يقترح كون (Kuhn) داخل الضوابط الخاصة بأحد « النماذج الأساسية»[9] الموجودة . وتعتمد هذه الأنماط من الإبداع ، على نحو ثابت،على إجراءات متعددة المراحل ، وهى إجراءات قد تكون أكثر تركيبا من تلك الإجراءات التى قمت بشرحها سابقا . فالمبدع الذى يقوم بتوليد الأفكار لابد وأنه يستخدم بعض الضوابط الأولية أو التمهيدية ، لكن ضوابط أخرى قد تكون منتشرة عبر عديد من المراحل الأخرى ، وإلا فإن بعض النتاجات الإبداعية غير المقنعة ستكون هى المادة التى ترسلها مرحلة تقييمية إبداعية معينة إلى مرحلة توليدية أخرى ، من أجل القيام بالتعديلات المناسبة عليها . وقد يكون السبب فى مثل هذا التقسيم للعمل ، كما اقترحت سابقا ، هو أن العملية التوليدية لا تكون على مقربة من المحكات التقييمية . وفى حالة الفروض العلمية ، تكون مجموعة ما من الملاحظات الإمبيريقية ، أو الواقعية ، هى بمثابة الضابط التقييمى الكبير .

الإبداع داخل أطر جديدة :

يحتل ابتكار نوع إبداعى جديد ، أو نموذج أساسى جديد ، مرتبة تفوق غيره من أشكال الإبداع ، لكن مثل هذه الأحداث تمن الأمور النادرة . ولايبدو أن هناك مبادىء مشتركة قادرة على تفسير مثل هذه التحولات ، داخل أحد المجالات ، من نوع فى إلى نوع آخر . وعلاوة على ذلك ، فإن النجاح الكلى لابتكار عظيم ما ، إنما يعتمد على تلك الوقائع التى كان المبدعون الفرادى (أو أى فرد آخر) جاهلين بها تماما . وتشتمل هذه المحكات - بالنسبة للثورات الفنية - على عوامل اجتماعية اقتصادية ، وأيضا على التطورات المعاصرة الأخرى فى عالم الفنون ، أما بالنسبة للثورات العلمية ، فإن هذه العوامل تشتمل على مدى إتاحة الموارد ، بعد ذلك ، من أجل استكشاف أو تجريب الاختراع العلمى ، وكذلك - بطبيعة الحال - استكشاف مدى نجاحه فى جعل النتائج الواقعية ذات معنى - وهو عامل لا يمكن التكهن به خلال زمن القيام بالاختراع أو الابتكار العلمى . ويترتب على ما سبق القول بعدم وجود محكات أو مبادىء عامة تكون موجودة بوصفها محكات أو مبادىء أساسية وراء التحولات الناجحة ، فقط ، فى أى ميدان خاص من ميادين الفن أو العلم .

فإذا لم تكن هناك مبادىء تتحكم فى كل الابتكارات العظيمة فى مجال معين ، فإنه من الممكن أن تكون هناك إجراءات « لاماركية جديدة » Neo- Lamarckian Procedure بالنسبة لهذا النمط من الإبداع . دعنا نفترض وجود هذه الإجراءات بالنسبة لفن التصوير Painting مثلا . ولنضع فى اعتبارنا مبادىء هذا الفن فى مراحله المبكرة بوصفها مدخلا أساسيا . لقد كان مطلوبا من هذه المبادىء أن تنتج مجموعة من التطورات البديلة القابلة للنمو والتطبيق ، بما فى ذلك مبادىء المنظور Perspective . أما إذا وضعنا فى اعتبارنا مبادىء فن التصوير فى منتصف القرن التاسع عشر ، فإنه قد كان مطلوبا ، من هذه المبادىء ، أن تنتج مجموعة من البدائل الفنية ، القابلة للنمو والتطور ، كان من بينها الفن التكعيبى مثلا . وعلى الشاكلة نفسها ، فإن تلك الإجراءات اللاماركية الجديدة ، بالنسبة لعلم الطبيعة ، كان عليها أن تنتج علم الطبيعة النيوتنية (نسبة إلى نيوتن) من بين تلك المبادىء الخاصة بهذا العلم ، والتى كانت موجودة قبل نيوتن ، ثم كان أن جاءت بعد ذلك ، ومن خلال ذلك كله ، نظرية النسبية الخاصة ، وفى ضوء إجراءات مماثلة للإجراءات السابقة . ومن الواضح أن مثل هذه الإجراءات تكون مستحيلة - كما أزعم - إذا لم يكن من الممكن تفسير هذه التحولات الثورية المختلفة ، فى ضوء مجموعة من المبادىء الشائعة ، فى أى مجال مناسب من مجالات الإبداع الإنسانى .

وبسبب كون إبداع الأنواع الإبداعية الجديدة ، أو النماذج الأساسية الجديدة ، على هذه الدرجة من الصعوبة ، فإن مثل هذا الإبداع قد يعتمد على عملية توليدية اعتباطية أو عشوائية هادفة بدرجة جوهرية . فتطور الأجناس الجديدة هو محصلة للخلط العشوائى الهادف للجينات الوراثية ، ثم يجىء بعد ذلك دور الضوابط الخاصة بالاختيار الطبيعى والتى تقوم بدورها باستبعاد الكائنات غير القادرة على الحياة أو على النمو . ويشتمل المعمار المحتمل للإبداع على تصميم « داروينى جديد » مماثل . وتتكون الخطوة الأولى من هذا التصميم

الإبداعى على إجراءات يتم خلالها التركيب بين العناصر ، بشكل عشوائى هادف من أجل توليد عدد ضخم من النتاجات المفترضة الممكنة ، ثم إن المبدع يقوم فى المرحلة الثانية من الإبداع باستخدام مجموعة من الضوابط لاستبعاد تلك النتاجات غير القابلة للنمو أو التطور . وهناك تراث كبير من مثل هذه الآليات بالنسبة للإبداع . وبعض الاقتراحات الموجودة فى هذا المجال تبعث على السخرية بطريقة لاذعة كما فى حالة تخطيط موتسارت مثلا للتأليف الموسيقى من خلال هز أو تحريك زهر النرد (O' Beirne,١٩٧١) أو آلة « سويفت » التى تحدث عنها حين كان يكتب عن « أكاديمية « لاجادو » فى روايته (رحلات جاليفر) ، وكذلك ماكينة كتابة الروايات الرخيصة التى تحدث عنها « أورويل » فى روايته (١٩٨٤) أما الاقتراحات الأخرى فهى اقتراحات جادة ، فقد اقترح عديد من المؤلفين إمكانية توليد الأفكار على أساس عشوائى هادف ، وقد نظر هؤلاء المؤلفون إلى هذا الأساس بوصفه الإمكانية الوحيدة الممكنة للعملية الإبداعية . ومع ذلك ، فإن عملية الانطلاق بسرعة أولا (على أساس عشوائى هادف) ، ثم طرح الأسئلة بعد ذلك (فى ضوء المحكات) تصاحبها صعوبة كبيرة لا يمكن التملص منها .

فمعظم نواتج التجميع العشوائى للعناصر لن تكون قابلة للنمو والتطور . وقد اكتشف العلماء أن هذه النقطة هى بمثابة الطريق الوعر الملىء بالأشواك ، وقد ظهر ذلك على نحو جلى فى منتصف الستينيات حينما حاول علماء الكومبيوتر تكوين برنامج بارع من خلال التجميع لهذه البرامج على أساس عشوائى هادف ومن خلال مكونات بسيطة مشتقة من برامج أخرى (Fogel, Owens, & Walsh, ١٩٦٦) .

إن تطور الأنواع هو أمر بطىء ، حتى لو كانت هناك ملايين من الكائنات الحية تشترك فى هذا الخلط العشوائى الهادف للجينات الوراثية . وعلاوة على ذلك ، فإن الأنواع لا تتطور من خلال خطوة واحدة . فلم يكن من الضرورى، مثلا ، أن يحدث ذلك التجميع للخصائص الوراثية الكاملة للإنسان (بوصفه كائناً بيولوجياً) محصلةً لعملية اختلاط عشوائية واحدة لمجموعة من الجينات الوراثية غير المنظمة - وهى خطوة تطورية ليس من المحتمل أبدا أن تحدث ولو مرة واحدة من خلال الصدفة . فالأنواع الجديدة تشتق من الأنواع الموجودة ، وتتطور الكائنات المركبة على نحو تدريجى من خلال كائنات حية أقل تركيبا .

ومن ثم ، فإن طبيعة العناصر التى يتم تركيبها ، معا ، بطريقة عشوائية هادفة هى التى يمكنها تحسين كفاءة هذه الإجراءات . إن هذه العناصر ينبغى ألا تكون ذرات تصورية بسيطة . ولكنها ، بدلا من ذلك ، ينبغى أن تكون مجموعة موجودة فعلا من الأفكار غير المرتبطة .

يعتبر الإجراء الداروينى الجديد - رغم عدم كفاءته - مجرد آلية متاحة يمكن اللجوء إليها ، إذا لم يكن هناك طريق آخر متاح تستطيع العملية التوليدية النشطة ، أثناء الإبداع ، أن تستعين فيه بضوابط انتقائية معينة . وهذا الشرط هو أساس النظرية التطورية المعاصرة ، ولكن ليس هناك مبرر لافتراض أن هذا الشرط ينطبق أيضا على إنتاج الأفكار الثورية ، فالأمر الأكثر احتمالا هو أن هذه العملية التوليدية تكون موجهة من خلال مجموعة من المحكات وعبر إجراءات متعددة المراحل . إن الاستخدام الإنتاجى للمعرفة هو الجانب الجوهرى فى العبقرية ، ورغم وجود أساليب مختصرة ومفيدة عديدة ممكنة ، كما فى حالة البحث من أجل الكشف عن أوجه التناظر بين الأشياء مثلا ، فليس من المحتمل الوصول إلى محكات كافية لإنتاج « لوغاريتم » حسابى قابل لأن يسلك من أجل إنتاج الابتكارات الناجحة (Johnson- Laird in Press, b.)

الاستنتاجـــــات :

إذا كانت العمليات الإبداعية قابلة للحساب - وليست هناك ، حتى الآن ، أى أسس لنبذ مثل هذا الفرض - فإن الإبداع يمكن تعريفه فى ضوء هذه النظرية التى قدمناها فى هذا الفصل . إن الإبداع يقدم لنا نتاجات تتسم بالخصائص المميزة الثلاث التالية :

(١) تكون هذه النتاجات جديدة بالنسبة للفرد الذى يبدعها .

(٢) تعكس هذه النتاجات حرية الفرد فى الاختيار ، وفى ضوء هذا فإنه لا يتم تكوينها من خلال عملية صماء ، ولا من

خلال عمليات حسابية معينة ، ولكن من خلال عملية لاحتمية .

(٣) يحدث الاختيار خلال الإبداع من بين عدد من الخيارات التى تتحدد خصائصها ، بدورها ، فى ضوء عدد من المحكات .

ورغم أننى لم أعالج هذه النقطة بتفصيل كبير ، فإن هناك ثلاث فئات عامة من الإجراءات التى تفى بهذا التعريف هى :

(١) العملية اللاماركية الجديدة التى تستخدم فيها بعض المحكات لتوليد بعض النتاجات الممكنة .

(٢) ثم الاختيار العشوائى الهادف الذى يحدث من بين هذه النتاجات ، بالإضافة إلى تلك العملية متعددة المراحل التى يتم فيها استخدام بعض المحكات لتطوير أحد الأعمال ولتعديله أيضا ، مع وجود احتمالية خاصة بالاختيارات العشوائية عند أية مرحلة من هذه المراحل .

ثم (٣) العملية الداروينية الجديدة التى يتم فيها التوليد العشوائى تماما للأفكار ، مع مايتبع هذا التوليد من اختيارات فى ضوء بعض المحكات .

وعلى كل حال ، فإن هذا الإجراء الأخير ـ بوصفه مصدراً للابتكار ـ يزداد احتمال قيام الطبيعة باستخدامه ، أكثر من احتمال استخدام الكائنات البشرية له .

هوامش المترجم:

(١) الكلبية : سمة للشخصية التى تتميز بالاحتقار الصريح للقواعد الأخلاقية . ومدرسة الكلبيين التى وجدت فى اليونان القديمة (القرن الرابع ق . م) كانت تتخذ موقف الاحتقار من العادات والثقافة . وقد أدى بهم احتقارهم لقواعد السلوك إلى انتهاكات للفضيلة . وترتبط النزعة الكلبية بنقص التطور الثقافى والأنانية والشك وغير ذلك من السمات السلبية (روزنتاك ، الموسوعة الفلسفية ، ترجمة : سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٧ م) .

ومع ذلك فإن أشهر الفلاسفة الكلبيين وشيخهم وهو « ديوجين الكلبى » (نحو ٤١٣ ـ ٣١٧ ق . م) كان معلما جادا ينشر الفضيلة ، وهو المشهور عنه أنه كان يسير فى الطرقات والأسواق يحمل مصباحا فى الظهيرة يبحث عن إنسان ، وكان لاذع اللسان لم يسلم منه كبير أو صغير . وكان يدعو إلى الاكتفاء الذاتى على أنه وسيلة لبلوغ السعادة ، من خلال الزهد والتقشف ورياضة البدن والنفس معا لتدريب الإرادة ، وبالعيش وفق الطبيعة ولذلك احتقر العزف ، وكان كثيرا ما يضرب الأمثال بالحيوانات وخاصة الكلب ، إذ رآه مثالاً للتحرر من الترف والعبودية للعرف وللعيش وفق الطبيعة (الموسوعة الفلسفية ، تأليف د . عبد المنعم الحفنى ، مكتبة مدبولى ، دون تاريخ) .

(٢) الإشارة هنا إلى كتاب **Genius, Creativity, and Leadership Genius** أو العبقرية والإبداع والقيادة تأليف « دين كايت سيمونتون » وقد قمنا بنقله إلى العربية ، ومن المنتظر أن يصدر قريبا .

(٣) نسبة إلى مدينة دلفى الإغريقية القديمة . وترجع شهرة هذه المدينة إلى مراسم كهانة اليونان التى كانت تجرى فيها ، وقد تم بناء معبد عظيم هناك من أجل هذه الطقوس ، وكانت تسكن هذا المعبد كاهنة تدعى بوثيا ، كانت تنطق بالنبوءات ، فى لغة غير مفهومة ، على مسمع من كاهن يقوم بشرحها ونطقها فى أبيات من الشعر يسهل على الناس فهمها وحفظها (محمد شفيق غربال ، الموسوعة العربية الميسرة ، المجلد الأول ، دار الشعب ، ١٩٦٥) .

(٤) اعترف بالفضل للطبيب النفسى والكاتب والناقد المعروف الدكتور « يحيى الرخاوى » فى وصولى إلى ترجمة مناسبة لكلمة Randomization التى تترجم عادة بكلمة عشوائية (فقط) . وقد وجدت هذه الترجمة فى مقالة هامة له بعنوان « الهالة الزائفة ومسئولية المعرفة » نشرت فى عدد شهر مايو ١٩٩٢ م من مجلة « العربى » الكويتية. ويقصد بمصطلح « العشوائية الهادفة » كما يشير « ريبر » فى قاموسه : **(The Penguin**

Dictionary of Psychology, 1987) الذى عادة ما يستخدم على نحو خاص بالترادف مع مصطلحات مثل « المصادفة » و« محض الصدفة » و « خبط عشواء » و« كيفما اتفق » ،وغير ذلك من المصطلحات التى تشير إلى نشاطات تحدث دون هدف ، ودون ضوابط إرادية ، لكن هذا المصطلح فى جوهره هو مفهوم إحصائى يشير ببساطة « إلى عدم وجود انتظام ما يمكن اكتشافه فى التسلسل الخاص الذى تتم من خلاله ظاهرة ملاحظة معينة » . فهذا المصطلح لا يشير إلى « شىء ما » بعينه ، بقدر ما يشير إلى « الافتقاد » إلى شىء ما بعينه ، أى الافتقاد إلى بنية معينة ، أو نظام معين ، ومن ثم تكون مهمة العلم ـ أى علم ـ هى اكتشاف احتمالات حدوث هذا الشىء أو هذه الظاهرة . ويقصد الاختيار العشوائى فى الإحصاء : القيام باختيار الموضوعات ، أو الأحداث ، أو الأفراد ، بحيث لا تكون هناك تحيزات معينة فى عملية الاختيار هذه ، تجعلنا نختار بعضها البعض الآخر ، أى أنه تكون هناك فرص متساوية أمام كل الظواهر أو الأفراد لأن يتم اختيارها وتضمينها فى العينة ، وتستخدم الجداول الإحصائية التى تقوم على أساس نظرية الاحتمالات هنا لمنع حدوث مثل هذه التحيزات . إن العشوائية الهادفة تعنى هنا باختصار إمكانية حدوث نشاط ما ـ أو إحداثه ـ دون وجود نمط أو بنية خاصة مسبقة أو يسهل تحديدها لهذا النشاط ، وهذا لا يعنى أبداً أن هذه البنية أو هذا النمط أو هذا الانتظام غير موجود ، كما أن الملاحظات العشوائية التى تتم فى الدراسات النفسية لا تعنى أنها تتم دون خطة على الإطلاق ، فالجداول الإحصائية الاحتمالية قد تكون هى العنصر الموجه والمخطط لهذه الملاحظات .

(٥) مفهوم التمثيل العقلى Mental Representation من المفاهيم التى استخدمها الفيلسوف « كانت » والفلاسفة العقلانيون بشكل عام ، ثم استخدمه « بياجيه » بعد ذلك ، واستخدمه « أرنهايم » أيضا فى دراسة النشاط الفنى ، و« برونر » فى دراسة الارتقاء المعرفى ، كما أن علماء الفرع الحديث فى علم النفس وهو « علم النفس المعرفى » يكثرون من استخدامه إلى حد كبير . ويقصد بهذا المفهوم الإشارة إلى العملية العقلية التى يحل من خلالها شىء محل شىء آخر ، أو يرمز إليه ، بديلا له ٠ وقد تكون عملية التمثيل العقلية بمثابة الخريطة المعرفية الخاصة بظاهرة ما ، وقد تكون رمزا عقليا لهذه الظاهرة فى شكل صورة ، أو فكرة ، وقد تكون بمثابة التجريد العقلى للخصائص الجوهرية المميزة لهذه الظاهرة وقد نقوم بعمليات تمثيل عقلى بصرى (من خلال الصور) للأشياء وقد نقوم بعمليات تمثيل عقلى « لفظى » لها (من خلال الكلمات) وقد نقوم بالنشاطين معا وهو ما يتم فى أغلب الحالات ، كما تشير إلى ذلك نظرية « بايفيو » على وجه خاص .

(٦) يقصد بهذا المصطلح أن اختيار البدائل الإبداعية يحدد لا بالمعدل الحسابى العادى ، بل بالمعدل الجبرى (نسبة إلى علم الجبر) والذى تكون كل مرحلة فيه هى حاصل ضرب المرحلة السابقة فى نفسها .

(٧) آلة الباص هى من عائلة الوتريات كالفيولا والفيولينا والتشيلو والبانجو والبلالايكا وغيرها ، وتمثل نغماتها بشكل عام الجانب الأكثر انخفاضا فى التأليف الموسيقى ، وهناك ما يسمى بالباص العميق الذى تم تطويره فى روسيا ، على نحو خاص ، والذى يسمى « بالكونترباص » وحيث تكون التنويعة الموسيقية أعلى بدرجة طفيفة من الصوت المعتاد فى « الباص الباريتونى » .

(٨) يقصد بذاكرة النماج الوسيطة : تلك الذاكرة التى تقف فى مرحلة وسطى بين الذاكرة المباشرة ، أو ذاكرة السطح ، والذاكرة بعيدة المدى ، أو الذاكرة العميقة ، وسواء كان ذلك بالنسبة للإنسان ، أو بالنسبة للكومبيوتر ، أو الحاسوب .

(٩) يشير مفهوم النموذج الأساسى Paradigm لدى « توماس كون » ، وهو من أشهر فلاسفة العلم الآن ، إلى مجموعة من الاتجاهات والقيم والإجراءات والمعايير . . إلخ ، تشكل المنظور المقبول بشكل عام ، فى مجال معرفى معين ، فى فترة تاريخية معينة ، (الجذر اليونانى القديم للمصطلح هو Paradeigma الذى يعنى « نمط » Pattern) .

المراجع :

Bateson, G. (1979). **Mind and nature**. London Widlwood House.

Borges, J. L., (1970) Pierre Menard, author of the Quixote. In D. A. Yates and J. E. Irby (Eds.), Labyrinths: **Selected stories and other writing.** Harmondsworth, Middlesex: Penguing.

Campbell, D. (1960). **Blind variation and selective retention in creative thought as in other Knowledge processes.** Psychological review. 67, 380- 400.

Dennett, D. C. (1984). Elbow room: **The varieties of free will worth wanting,** Cambridge, MA: MIT Press.

Dostoyevsky, F. :1972). **Notes from underground.** Harmondsworth, Middlesex: Penguing. (Original work published 1984.)

Eigen, M.& Winkler, R. (1983). **Laws of the game:** How the principles of nature govern chance Harmondswrth, Middlesex: Penguin.

Fodor, J. A. (1983) **The modularity of mind: An essay on faculty psychology.** Cambridge, MA: MIT Press.

Fogel, L., Owens, A.,& Walsh, M. (1966). **Artificial intelligence through simulated evolution.** New York: Wiley.

Forte, A. (1976). Tonal Harmony in concept and practice (3rd ed.). New York: Holt, Rinehart,& Winston.

Johnson- Larid, P. N. (1983). **Mental models: Towards a cognitive science of language, inference and consciousness.** Cambridge University Press.

Johnson- Laird, P. N. (1987). **Reasoning, imagining and creating.** Bulletin of the British Psychological Society, 40, 121-129.

Johnson- Laird, P. N. (in Press-a). **The development of reasoning ability.** In G. Butterworth and P. E.

Bryant (Eds.), **Procceedings of Stirling Conference on Human Development.** Cambridge University Press.

Johnson- Laird. P. N. (in Press-b). **Analogies and the exercise of creativity. In A. Ortony** (Ed.), Proceedings of the Illionois Workshop on Analogies.

Kuhn, T. S. (1970). **The structure of scientific revolution** (2nd ed.). University of Chicago Press.

Levitt, D. A. (1981) **A melody description system for jazz improvization.** Unpublished MSc thesis, Department of Electrical Engineering and computer Science, MIT. Cambridge, MA.

Longuet- Higgins, H. C. (1979). **The perception of music** Proceeding of the Royal Society, Series B, 205, 307- 322.

Marr, D. (1982). **Vision: A Computational investigation in the human** representation of visual information. San Francisco: Freeman.

Nisbett, R. E., & Wilson, T. D. (1977). **Telling more than we can know:** Verbal reports on mental processes. Psychological Review, 84, 231- 259.

O'Beirne, T. H. (1971). **From Mozart to the bagpipe, with a small computer.** Institute of Mathematics and Its Application, 7, 11- 16.

Perkins, D. N. (1981). **The Mid's best work.** Cambridge, MA: Harvard University Press.

Rameau, J. P. (1971). **Treatise on harmony.** New York: Dover. (Original work published 1722.)

Reber, A. S. (1985). **The Penguin dictionary of Psychology.** Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

Rumelhart, D. E., McClelland, J. L.,& PDP Research Group. (1986). **Parallel distributed processing: Exploration in the microstructure of congnition:** Vol. 1. Foundation. Cambridge, MA: MIT Press.

Simonton, D. K. (1984). **Genius, creativity, and leadership: Historiometric inquiries** Cambridge, MA: Harvard Uinversity Press.

Skinner, B. F. (1953). **Science and human behavior.** New York: Macmillan.

Sonneck. O. G. (Ed.). (1967). **Beethoven: Impressions by his contemporaries.** New York: Dover.

Steedman, M.J. (1982). **A generative grammar for jazz chord sequences. Music Perception.** 2. 52- 77.

Sudnow, D. (1978). **Ways of the hand.** London: Routledge& Kegan Paul.

Mlrich, J. W. (1977). **The analysis and Synthesis of jazz by computer.** In Fifth International Joint Conference on Artificial Intelligence (PP. 865- 872).

Wallas, G. (1926) **The art of thought** London: Cape.

كاتب وإضاءات

- شموع من أجل غالب هلسا
- المغترب أبداً
- غالب هلسا حضور متجدد
- ثلاثة وجوه لغالب هلسا
- الروائي ناقداً

شمـــوع من أجــل غالب هلسا

علاء الديب
(مصر)

«شموع من أجل غالب هلسا» ، قد يسخر غالب من هذا العنوان ، وقد يغضب ، يتوقف الأمر على مزاجه، على الحالة التى قد يكون فيها . الآن .. قد سكن . الآن ... لا يصلنى منه سوى الصمت !

عيون ملونة ثابتة . وجه ملىء بالحيوية والطفولة والمكر . ضاحك . جميل . أحياناً جارح كئيب . دائما موجود ، حضوره لايقاوم .

أستاذ لى ومعلم . صديق . طفل أرعاه . آخذه إلى عائلتى وبيتى كى أرد وحدته . يسعى إلى كل ما هو حميم . يفر منه أو يدمره . لحظة واحدة بين حمقه وحكمته . برىء ، غارق فى الإثم ، عيونه ملونة ثابتة ، لا ملجأ له سوى وحدته فى شقته النظيفة حسنة الإضاءة.

كم عاما مضى الآن ؟ العمر كله . صحبة لا تنقطع . صلاة لغالب . «ركلويم» ، قداس بلا أوان . نغنى فيه ، ونصخب ، ثم نصمت .. وأضىء له شموعاً.

*

قد يسخر من هذه الشموع ، يرى فيها رومانتيكية مستهلكة . ضوؤها هو الوحيد الذي أستطيع أن أرى فيه الأشياء رغم حدتها ، وعيونى المجهدة . هو كان يستطيع أن يحدق فى الواقع ، الوعى كان جمرة مشتعلة وإصراراً. الكتابة هاجس دائم يحيى علاقته بالواقع .

في أواخر الخمسينيات ، كنت فى العشرين من عمرى . هو يكبرنى بسنوات . أكاد أبدأ كل شىء . هو قادم من وراء البحر ، وحيد فى القاهرة بلا عائلة . ينهى دراسته فى الجامعة الأمريكية ، ويعمل بالترجمة. حياته عريضة . المدينة ، والشارع ، المقهى .. الكل له أصدقاء. سعيد، جميل، ساخر ، سياسى، مثقف. كاتب قبل كل شىء . رغم «أردنيته» يسبح هنا فى مياه مألوفة، يحبها، وتحبه.

من أين جاء بهذا الوجه الذي يحمل كل ما أحببناه من «الشام»؛ ذلك الوجه الأليف الذي لا تشعر معه أبداً أنك مع غريب. يكسوه غالباً فرح الدهشة والاكتشاف.

كل شىء كان صبياً فى ذلك الوقت ، حتى القاهرة العجوز. فى أواخر الخمسينيات ، كنا نقضى ليل الشتاء حول ميدان التحرير، يرتدى بلوفر أحمر داكن ، يغطى رقبته، وفوقه چاكت إنجليزى قديم وأنيق، يحمر وجهه من الانفعال ومن الحلم، وشعره يتطاير فى الليل البارد . دفء العلاقة مع غالب كان ساحراً وفريداً.

هذه الكلمات ، ومعناها، لايرفعان شيئاً من ثقل وجسامة غيابه وافتقادى له على طريق الحياة .. وطريق الكتابة الشاق الطويل.

*

في فندق قديم بالإسكندرية حكى لنا مثقف عجوز كيف احتفل الشيوعيون والسرياليون بأربعين «فرويد» عندما مات . كان الاحتفال فى بيت چورج حنين ،

وأُلقيت كلمات وأشعار. أحب غالب هذه القصة وراح يسأل عن كل التفاصيل .

لم تكن عزلة المثقف قد تجسمت هكذا بعد .. التفاصيل وروح المثقف لم تكن قد جفت بعد . لم تكن الثقافة كتاباً ومعلومات ، ولكنها كانت اكتشاف أشياء في الدنيا ، وإقامة علاقة حية معها . لم يكن أحد قد سمع بعد عن تجار المقالات ، ولا عن المثقفين الذين لا يساوون شيئاً بوصفهم بشراً وأصدقاء.

تردد غالب هلسا على بيتى القديم في المعادى كثيراً، وصحبته إلى عدد من «البنسيونات» التي تنقل فيها في وسط القاهرة، قبل أن يستقر فى شقته الشهيرة فى ميدان الدقى . سمعنا «بيتهوفن» «وجريج» ، وموال أدهم الشرقاوى، وأشعار صلاح عبد الصبور بصوت بدر الديب عندما كان يكتب مقدمة (الناس فى بلادى) .

مع غالب قرأت أشعار إليوت ، رغم إنجليزيتى العرجاء . دفعنى لكي أقرأ بهذه الإنجليزية كتباً في النقد (دراسات في حضارة تحتضر) الوهم والإيديولوجيا (في الشعر) ، ونصوصاً كثيرة في الماركسية والفلسفة. أعدت تعرف «نشيد الإنشاد» والعهد القديم. ورغم الصعوبة قرأت «فوكنر» وغامرت مع جيمس جويس فى (أوليسيس) . عرفت معه، ومع إبراهيم منصور، كيف أقرأ هيمنجواى، وكيف أفك أسرار اقتصاده اللغوى وعبقريته فى التعبير.

كان وقتا ملائما تماما ذلك الوقت الذى عرفته فيه، ملائماً لكل شيء؛ للصداقة، وللمعرفة، وللحب. وكان له نشاط فى الروح يبقي الرغبة فى كل هذا يقظة متفتحة. وكثيراً ما تصورت أن له خطة ومنهجاً فى الحياة وفى القراءة، ولكنني أظن أنه كان يتبع قلبه، ورغبته المسيطرة فى كتابة أدب عربى جديد.

وعندما كنت أذكره بحكاية أربعين فرويد، كان يعيد روايتها بأدق التفاصيل ، وكأنه كان من الحاضرين.

*

لم أكن قد كتبت قصة أو قصتين بعد . وأعتقد أننى لم أكن قد نشرت شيئاً. تعلمت منه، ومن الندوة الأسبوعية التى كانت تعقد فى شقته : كرامة الكتابة وأهميتها. الحياة كلها تدور حول الكتابة، هى التى تعطى الأشياء أهمية ومعنى. الكتابة كدح متصل. ليست زينة أو حلية أو وجاهة اجتماعية. كما عرفت أن الموقف السياسي لا يصنع كاتبا. الكتابة طريق آخر وإن تلاقت الأهداف .

فى ذلك العالم طرحت أمامى قيم الطبقة المتوسطة. بفضله استطعت أن أرى محيطى ووضعى فى ضوء جديد، فكان هذا استكمالا ضروريا للوعى السياسى والإدراك الموضوعى للواقع. لقد كان هذا يحدث مع غالب هلسا، ليس بالنقاش ولا الكلام النظرى فقط ولكنه كان يحدث عن طريق الممارسة والحياة اليومية. تصادمت مع قهر التركيب النفسى للبشر، وقهر الأوضاع الاجتماعية الذى يوازى قهر الطبقة والسلطة.

لقد كانت قيمة الأدب ودوره أشبه بيقين أو سر حميم يجمع بيننا.

لم يكن الصبا فقط هو مصدر الفرح، بل الثورة. كان لها معنى كبير ومقدس بعيد كل البعد عما يحدث، ولكنها كانت إمكانية ؛ إمكانية فى الهواء الذى نتنفسه؛ من الشارع إلى شكل القصة، وقالب القصيدة إلى سلوك ونفوس البشر.

كثيراً ما كان يتحدث بثقة وسلطان كأنه أحد تجسيدات فكرة الثورة. كأن حياته وعمله وحريته الداخلية المسؤولة هى طريق أو نموذج، دون أن يقول هذا أبدا أو يدعيه .

كانت له كل هيبة المثقف وسلطان الأديب وعظمته ، رغم أنه لايملك سوى بضع كراسات وقلم، وشقة نظيفة حسنة الإضاءة، مفروشة بالحصر وبعض الكراكيب.

عندما صدرت (وديع والقديسة ميلادة)، مجموعته القصصية الأولى عام ١٩٦٨، كان هو قد كتب كثيرا، قصصا وروايات، نقرأها، وقد يوافق على نشرها فى دوريات لبنانية. كان العمل الأول لكاتب مستقر له أسلوب وثقة فى النفس. لكن الهزيمة العربية كانت قد وقعت وبدأ غروب كبير.

من المستحيل أن تجد شيئاً فى ذلك الوقت لم يصبه التلف أو الفساد. إلا أن عروق الكتابة ـ يبدو ـ كأنها قد استنفرت. وضحت فكرة المقاومة. وأخرج غالب فى ذلك الوقت (الضحك) و(الخماسين).. وأعتقد أنه كتب (الخادمة).

حتى علاقتنا شابها فتور وتباعد. كنت قد عملت بالصحافة المصرية، ونشرت قصصى فى المجلات السيارة.. وبدا كأن فى الأمر مؤامرة ما، أو خيانة.

*

ساد حزن غامر، وانكسرت قيم ومعان إنسانية كثيرة.

عندما يدير التاريخ ظهره، ويمشى التاريخ عكس التاريخ وتملأ الأفق رائحة الهزيمة، يتحول الأبطال إلى أشباح، ونصبح جميعنا ـ بمعنى أو بآخر ـ شهداء بلا شرف أو قضية.

غادر غالب مصر إثر حملة من حملات الرئيس السادات التطهيرية، وتنقل فى عواصم العالم العربى، وانتهى فى دمشق بعد متاعب صحية.

كتب روايات كثيرة، سمعت عنها، ولم «أسمعها» منه أو أقرأها معه. وكتب دراسات عن الإسلام ولم نتحاور حول ما كتب. آخر ما قرأت له كان تقريرا منشوراً فى جريدة لبنانية عن غارة إسرائيلية على مخيم فى لبنان. كان عملاً صحفياً، إلا أنه كان قصة قصيرة متميزة فى الوقت نفسه.

يقول غالب وكأنه يقول كلاماً أخيراً:

«أخذ العالم المحيط بى يكتسب طابعه المزدوج: كونه واقعة عينية، وكونه رمزا ومادة للفن.

ثم أخذ هذا الطابع المزدوج يتوحد فى إطار الرواية التى توقفت عن كتابتها.

دخلت ذلك العالم الماثل أمامى دائما: عالم الأشكال الفنية.

دخلت ذلك الصراع المميت لوضع الوقائع فى كلمات، تموت على الفور إن لم تلمس وتراً داخلياً».

المغترب الأبـــدى

سليمان فياض
(مصر)

قدمه إلىّ الصديق الأردنى «خالد الساكت» . قال لى :

«هذا شاب واعد من خيرة شباب الأردن» .

كنا واقفين بمحطة باب اللوق . وقال :

«ـــ حصل على شهادة «الماتريك» ، وسيقوم بمعادلتها فى القاهرة، ويلتحق بالجامعة الأمريكية» .

وكان كلانا يتفحص فى صاحبه : أنا ، وغالب هلسا. يأخذ الانطباع الأول الذى قد يبقى لأحدنا عن صاحبه إلى النهاية. فثمة فراسة نعتمد عليها، باعتبارنا كائنات حية، فى حركتنا فى هذا العالم. كان غالب شابا يتفجر حياة: لون بشرته الصافى، أنفه المستعرض قليلا، عيناه الواسعتان الصريحتان ، حاجباه الكثان .بدا مريحا للقلب. لكن هذه الغرّة فى مقدمة شعره لم ترق لى أنا الغلام من الريف. هى آية ميوعة، وعجب واصطناع للوجاهة فى نظرى. كان أنيقا للغاية ويده فى جيب سرواله. قال لى «خالد» :

« ـــ لديه مشروع ومحاولات للكتابة» .

ولا أعرف أية انطباعات حملها «غالب» عن شخصى، لا أذكر ماذا قلت له، ولا ماذا قاله لى. ويبدو لى اليوم أن كلينا قد تحفظ فى نفسه على صاحبه، وأرجأ قراره ، ولم نلتق بعد ذلك إلا نادرا. وتقديرى اليوم، أنه انشغل بمعادلة «الماتريك» ، ثم بالجامعة الأمريكية، مثلما انشغلت أنا، فى النصف الأول من خمسينيات هذا القرن الصاخب ، الكثير العجيج والضجيج، بدراستى فى الأزهر، والعمل بمجلة (الإذاعة) ، والتردد على مقاهى الأدب ونواديه: إيزافيتش، وريش بوسط البلد، وعبد الله بالجيزة، والعجمى بباب اللوق، وانشغل هو بالمشاركة فى العمل السرى مع جماعة من هذه الجماعات الماركسية القاهرية، مثلما انشغلت أنا بالمشاركة مع غيرى فى تأسيس فرع إقليمى (سرى) لحزب «البعث» بالقاهرة.

ويقينا أن هذه اللقاءات النادرة مع غالب كانت دائما، فى البداية، ضمن جمع ما، قل عدده أو كثر، بمقهى من مقاهى الأدب. وبدأت فكرتى المتحفظة عن «غالب» تتغير وتنفتح. شيئا فشيئا راقتنى ثقافته، ومعرفته المجوّدة بالإنجليزية، وكتابها، ومنطقه السليم، وهدوؤه فى الحوار، وحسن استماعه للغير، وأدبه فى الرد على الغير بلا عدوانية، وإن حملت لهجته سخرية مبطّنة .

وتحفظت كثيرا على بداياته مع الكتابة. بدايات أولى هى صدى لقراءاته ، ولتجارب الغير فى الغرب الكاسح. كنت أقول له دائما:

«ـــ لغتك بحاجة إلى سبْك. تجاربك بحاجة إلى أن تكون محلية» .

وكان ينظر إلى بوجع، وسخرية. وأجهد نفسى لأثبت حبى له، وحرصى عليه. وكنت مثله بحاجة إلى هذا النصح نفسه.

ولا أذكر كيف تجمّعنا ذات ليلة، بمقهى الأوبرا: أنا، وهو، وعبد المحسن بدر، ووحيد النقاش.. وسوانا،

ورحنا نفكر تلك الليلة فى تكوين جماعة أدبية، تتصدى لتغيير مسار النقد، والإبداع معا. وأذكر أننا بدونا فى المناقشة مجرد أشخاص، على قدر من الثقافة، يتحسسون طريقهم، وأحلامهم عريضة، أكبر من تكوينهم الثقافى، الراهن آنذاك، فلم نتفق على شىء محدد، سوى النية وتوقف المشروع فى المهد.

لكن تقاربا ما حدث بين ذواتنا. صرنا كلنا نبحث عن بعضنا البعض، لنجلس مجرد جلوس، ونهلوس فى الثقافة، والواقع الثقافى، وكل منا يحاول اكتشاف نفسه وحيدا، وشقّ طريقه وحيدا أيضا ، يخجل كل منا أن يعرض عملا ما كتبه على آخر منا، ربما تفاديا لمشاعر المواجهة، والخوف من الفشل ومن النجاح معا. فالفشل سيحدث إحباطا وخيبة أمل، والنجاح قد يجد غيرة من الآخر. مازلنا إذن نفتقد الثقة، ونفتقد قبلها روح الصداقة الحقة التي لا يخجل معها الأصدقاء من الأصدقاء، مثلما لا يخجل الأزواج المحبون من الأزواج المحبين.

ويبدو أن نجاح الثورة، وضرب اليسار واليمين معا ، وظهور النوايا لنواة وحدة عربية، قد جعلنا ، نحن الشباب الواعد، نتقارب أكثر، ونتحرر أكثر من طموحات السياسة. ويبدو أن تخرجنا جميعا، معا ، وتباعا، وبحث غالب إثر تخرجه عن عمل، وعدم رغبته فى العودة إلى الأردن، مثل «خالد الساكت»، قد جعلنا نزداد التصاقا، وثقة ، وصداقة. واتسعت الدائرة حين استقر كل منا فى عمل ما، أنا بالصحافة ، وغالب بالترجمة فى سفارة، وعبد المحسن فى التدريس بالقنطرة شرق، يروح ويعود، إلى أن حصل على الدكتوراه، واستقر بالجامعة، وكان «وحيد» لا يزال طالبا، لأنه يكتب فى الامتحانات ، مثل صبحى شفيق، ما يريد أن يقوله هو، لا ما يريد منه الأستاذ قوله، أو ما يفرض عليه الكتاب والمذكرة الالتزام به.

واتسعت الدائرة لتشمل محيى الدين محمد، وبهاء طاهر، وأبا المعاطى أبا النجا، وعبد الجليل السيد حسن، وإبراهيم منصور، وعلاء الديب. وصار لغالب بيت. وربما لأنه أعزب، وغريب، وعاشق للبلد، ومحب لنا، صرنا نجتمع فى بيته، فرادى حينا، وجماعة حينا آخر، جماعة مركزها الدائم: غالب، وإبراهيم، ومحيى، وأنا ، وأحيانا سوانا من الشلة المتآلفة.

كانت هناك شلل أدبية أخرى. لها، مثلنا، مقاهى الأدب، وبيت مناسب، أخشى وصفه بأنه بيت آخر من بيوت الأدب، ولا يرقى إلى أن يكون صالونا أدبيا، جهما ومتكلفا ، ترعاه زهرة . شلل: الجمعية الأدبية المصرية، والأدباء الصحفيون بروز اليوسف : فهمى حسين، عبد الله الطوخى، صبرى موسى، والأدباء الصحفيون بصحيفة المساء، أو الجمهورية : فاروق منيب، جيلي عبد الرحمن، تاج، عبد الفتاح الجمل، ولم تكن بؤرة «الأهرام »الأدبية قد ظهرت على المسرح بعد.

فى بيت غالب، تطورت لقاءاتنا من حيث لا ندرى إلى ندوة، وإلى ملتقى أدبى حقيقى، صراحات القول فيه مؤلمة، وقاسية. صارت الندوة أسبوعية. وصار من عادتنا أن يقرأ أحدنا قصة ، أو مقالا، أو يلخص كتابا، أو يلفت النظر إلى كتاب جديد صدر حديثا، أو نناقش عملا نشر بمجلة (الآداب)وبخاصة لأحدنا، أو لغيرنا. وينتهى الاحتدام الأسبوعى مع منتصف الليل على طعام متواضع، وأكواب من «عصير القوطة» ، ربما تورث حرقة الزور والصداع.

ثم تدريجيا تزوجنا، عدا غالب، وانفرط عقد الندوة مع سفر أحدنا لبلد عربى ، أو انشغاله بأولاده، أو بعد المسافة. عدا غالب ، فبيته ظل مفتوحا لندوة ما، أو طارق صديق أو زائر أو وافد لأول مرة. فبيت غالب بالدقى ظل ملتقى لأجيال من بعدنا إلى أن رحّل عن القاهرة.

إلى بيت غالب ، وغالب ، ذهب: يحيى الطاهر عبد الله، البساطى ، وقاسم ، والأبنودى ، وجميل عطية، وإبراهيم عبد العاطى فى أواخر الستينيات . وإلى بيت غالب فى السبعينيات ، ذهب شباب متأدب ، وافد

على القاهرة ، كان غالب يرحب بهم ، ويسمع لهم ، صار للجميع صديقا ومعلما ، وصارت له، كما كنا نقول نحن الذين انعزلنا عن التواصل ، بهمومنا وأسانا، «كشافة» . وكثيرا ما كان غالب يصحب من يصطفيه ليكتشف ، هو المغترب، أحياء القاهرة الشعبية التى لم أخبرها أنا ، ويسهر بها إلى الصباح . ويقيم علاقات سرية مع أبناء البلد وبناتها ، يحدثنا عنها حينا ، أو يكتبها فى قصصه حينا آخر . ولم يتوقف غالب ، فيما أعرفه ، عن المشاركة فى العمل السرى التقدمى ، ومناطحة أعلامه فى ثقافتهم، ولا أعرف أن هناك مثقفا كاتبا لم يلقه غالب .

صار ـــ غالب «متمصرا» ، مثلما نقول إن أمة محمد صارت «مستعربة» ، أو «متعربة» . وقد أحب القاهرة حب عشق ، أحب ليلها ونهارها ، وروائح العطارين فى الدروب الضيقة ، وعطن الأزقة الرطبة ، مثلما أحب «هنرى ميللر» وعالمه ، فتآخى الحبان جنباً إلى جنب فى قلب غالب وعقله . كان مولعا باكتشاف مصر، وطنه الجديد الذى حرم من أن تكون له طفولة فيه ، وذكريات يعيش بها ، ويحس معها أنه يمتلك المكان ، من الإسكندرية إلى أسوان ، وإنه لم يرتحل فيه رحلات غالب هلسا . وكان عمله بالترجمة مع سفارة الصين ، ثم مع ألمانيا ، يتيح له الاطمئنان المادى ، وأوقات الفراغ والإجازات ، إذا استثنيا مرتين ، عانى فيهما غالب من مرارة البطالة ، وخواء جيوب الأصدقاء.

*

ركبنا ذات ليلة سيارة «سمير فياض» . جلس غالب إلى جواره ، وجلست أنا فى المقعد الخلفى ، وتحدث عن دهشته لأننى أكتب قصة جيدة ، والتفت إلى قائلا:

« ـــ مع أنه لايفكر تفكيرا جيدا» .

كان صادقا مع نفسه ، ولم يكن مداعبا ، رأيت ذلك فى وجهه حين التفت إلى . فقلت لسمير فى الحال بصراحة موجعة مثل صراحته :

« ـــ مشكلة كل مناضل أنه يعتقد أنه مفكر أيضا، وبالضرورة فهو كاتب» .

بهت غالب ونظر إلى بحياد . وسكت.

فأضفت قائلا بتودّد لغالب :

«ـــ القصة الجيدة يا عم غالب تكتب من ذكرياتنا، ومما عشناه ، وخبرناه . لا تكتب بالتصور العقلى المحض، ولا الخيال المجرد ، ولا تأتى صدى لكتابات هنرى ميللر» .

فقال:

«ـــ أنت تتحدث عن هيمنجواى وأمثاله . أنا أعرف هيمنجواى قبلك ، وأكثر منك» .

وصمت . ولزمت الصمت.

لكن غالب فاجأنى بكتابه (البشعة)، وقصص (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) . وتوالت من بعدها قصص (زنوج وبدو وفلاحون) . تدفق العطاء حين دس غالب يده فى تجارب حياته وصباه ، وعالمه الأردنى ، وكان قصه أكثر توقدا ، وصدقا ، وروحا ، كلما اقترب من تجارب هذا العالم الأول فى قصه القصير أو الطويل .

أذكر حين أصدر روايته (الضحك) أن الإفراط فى الغنائية فى قسمها الأول ، وسحر المشاعر ، والخيال ، وألق اللغة ، لم يرق لى بقدر ما راق لى قسماها الثانى والثالث . هنا حركة ، وواقع . لكن ، وأنا أتحدث هنا بوصفى قارئاً له بعض الخبرة بالقص ، لم يكن هذا الواقع «المصرى» فى (الضحك) فى غنى عالمه الأول ، المحفور فى الذاكرة حفرا ، الشخصية الحقيقية لزمان غالب هلسا ومكانه . لم أخف عنه ذلك ، فالصداقة الحميمة بين اثنين تجعل أحدهما قاسيا على الآخر ، فى المصارحة ، يتوتران لذلك ، لكنهما ، بالثقة ، كلاهما فى الآخر ، يحتملان ذلك ويعبرانه .

ما من بيت لصديق ، أو محنة فى عائلة صديق ، إلا كان غالب أحد شهودها. كان فضوله لاكتشاف الحياة المصرية ، فى البيوت من حوله ، لاينفد. ربما ليتخذ منها أمشاجا فى قصصه . جاءنى ذات ليلة ، مبهورا محمر الوجه ، لا يخفى انبهاره طفح سعادة ما، قال لى :

«ــ فلان على خلاف مع فلانة (زوجه) وقد شهدت قبل قليل افتراقهما بالطلاق» .

لم يقدر هذا الخبر أن يزعجنى . ما أزعجنى هو هذه السعادة ، وذلك الحرص على أن يأتى ويقول لى ذلك . لكن هذا، حين فكرت فى الأمر ، لم يكن غاية لغالب . سعادته كانت لأنه اكتشف ما يؤكد رأيه فى أن الزواج مؤسسة فاشلة ، وما يؤكد موقفه من الحياة العائلية ، ومع ذلك كنت أعرف أنه يحن إليها ، ويخافها فى غربته عن الوطن . كانت له مغامراته ، وأكثر من خليلة حميمة ، لكن لم يقدم قط مع إحداهن على أن تكون شريكة ، كان يريد منهن المودة ، والغنى العاطفى، وسرعان ما يملّ ويغير. لقد عرف واكتشف إنسانا ، وهذا يكفى ، ولكنه لم يكن كافيا له إلى الأبد. لقد أخذ منهن ما أراده ، لحياته ، ولقصه ، وحاله مع الناس الرجال ، كان هو الحال نفسه ، مع الناس، النساء : المعرفة ، والاكتشاف، ومتعة الصداقة ، وللقص، والحوار الإنسانى .

*

وكان يتوق ، وهو بالقاهرة التى أحبها ، وفى الرحلات التى طوّف بها فى صحراء مصر الغربية ، وفى جنوب الوادى وشماله، إلى الرحيل ، إلى بلاد أخرى من بلاد الدنيا ، إلى كينيا ، غانا ، وأوغندا، وسيراليون .. هكذا كان يقول ، فقد ملّ الحياة فى مصر، وصار بلا وطن ، منذ غادر الأردن ، إلى العراق، والشام ، ومصر ، ولم أستطع أن أصدقه قط ، فالتوق بالارتحال الدائم يفرض فرضا ، ويتوقف عند حدود الحلم بالتغيير والاكتشاف .. رغبة ليس إلا ..

وكأنما كان غالب يسعى ، باطنيا ، إلى ذلك، سعيا . أدار ونظم ، أو شارك فى الإدارة والتنظيم ، ندوة فلسطينية بالقاهرة ، وبذل فيها جهدا جريئا وشجاعا ، يبهر ويخيف ، وحين التقيت به فى إحدى الندوات ، قلت له :

«ــ غالب ، تجاوزت حدود الإقامة ، فى ظل نظام السادات ، وحدسى أنك سترحل فور انقضاض هذه الندوة ، حتى يكون رحيلك بلا صدى ، خارج دائرة عارفيك» .

وحدث ما توقعته ، قيل لى : غالب رُحّل حتى بدون كتبه ، وخلت شقته بالدقى ، وحزنّا فى : ريش . والأتيليه ، ومقهى البستان ، وبيوت الأصدقاء لأجله ، وبتنا نتلمس أخباره ، وعنوانه . وكان بها شحيحا وضنينا، على الأقل معى ، حتى فاجأتنى رسالة منه ، فى ثلاث صفحات ، على ورق أرز ، وبقلم حبر لم يكن معتادا أن يكتب به ، كان يكتب بالقلم الجاف. لم يحدثنى ، فيما أذكر ، عن حنينه إلى القاهرة ، ربما كبرياء منه. حدثنى عن أمجاده ، أنه أصدر كتب كذا وكذا ، وأنه مسؤول بدار الكلمة ، وأنه يريد منى قصة ، وأنه سيرسل إلى مكافأة ، ومع أننى كنت أدرك أنه يهذى، وأنه ، بهذه الطريقة، يعبر عن بكاء مكتوم ، ويثبت أنه قوى ، وقوى جدا ، وسط أنظمة عسكرية بالشام ، والعراق ، ويزيد طينها بلة أنها قبلية ، وعشائرية، فقد أرسلت له قصة ، كنت قد كتبتها لتوى، ولا أعرف حتى هذه اللحظة ما إذا كانت قد نشرت أم لم تنشر ، ولم يأتنى منه رسالة قط ، وكنت أتابع أخباره، وكتبه الجديدة التى يصدرها تباعا ، ويكتبها بتدفق ، وأسمع أخباراً عن أنه قد تزوج ، ورأيت له صورة ، بدا فيها وسط معطفه بدينا للغاية ، وقد ترهل عنقه ، واسترخت عيناه سأما . ها هو غالب يبدو تعيسا فى صورة ، يؤكد حدسى بما يصيبه هناك بعيدا عن وطنين: وطن الأهل : الأردن ، ووطن الأحبة : القاهرة.

ثم جاء الخبر الفاجع !

.. وكم أتوق إلى قراءة الكتب التى أصدرها غالب ذلك المغترب الأبدى ، فى المنفى ، وأنتظر هذه الكتب فى أعمال كاملة ، قيل إنها ستصدر من الأردن ، تكريما له ، واعتزازا به باعتباره روائيا أردنيا أعظم ، فلقد مات بعيدا عن وطن أخرج منه يوما ، ولم يعد له ثمة خطر، بهذا الموت .

غالب هلسا: حضور متجدد

محمد برادة
(المغرب)

لا أذكر أننى رأيته قبل خريف ١٩٧٩، أى قبل ملتقى الرواية العربية بمدينة فاس. ورغم أننى عشت بالقاهرة من ١٩٥٥ إلى ١٩٦٠ ثم ظللت أتردد عليها بانتظام منذ غادرتها، فإن الفرصة لم تسمح بأن ألتقيه هناك.

كنتُ قد قرأت لغالب هلسا (الضحك) و(الخماسين) ومجموعته القصصية (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) وأعجبت بتركيبه الفني، وبجرأته وقدرته على السخرية والإضحاك. لفت نظرى، بالخصوص، حرص غالب على إبراز الذات فى نصوصه ليجعل من حضورها معيناً للتجربة، وعنصراً لتخصيص اللغة والفضاء، ومجالاً لرصد ردود فعلها تجاه ما يحدث خارجها.

كان طبيعياً، إذن، خلال إشرافى على تحضير ندوة الرواية العربية بفاس، فى إطار نشاطات اتحاد كتاب المغرب، أن أفكر فى استدعاء المرحوم هلسا، لأننا كنا نتطلع، آنذاك، إلى توفير شروط ملائمة لحوار صريح ومتعمق بين مجموعة من الروائيين والنقاد، بعيداً عن أجواء المواربة والمجاملة التى تسود مناقشات اتحاد الأدباء العرب.

أول ما أثار انتباهى، عندما سلمتُ على غالب وتحدثنا قليلاً، هو البشاشة والألفة. وجنتاه الممتلئتان، وعيناه الغائرتان قليلاً الضاحكتان باستمرار وسط وجهه المدوّر الوسيم، تجعلكِ تحس كأنك تعرفه من زمان.. وشيئا فشيئا تكتشف بعدا لعبياً فى شخصيته وقدرة على المشاكسة قد تنقلب إلى عناد يقلق فى بعض الأحيان. لكنه لم يكن المشاكس العنيد الوحيد فى الملتقى، بل كان هناك أيضا المرحوم عبد الحكيم قاسم الذى أضفى على الندوة طابع المواجهة وإعادة النظر فى جميع ما يطرح من أفكار وأطروحات.

أذكر، بالخصوص، أن غالب هلسا اشتبك فى حوار حادّ (جارح أحيانا) مع عبد الرحمن منيف حول ضرورة تخصيص المكان واللغة فى الرواية وجعلهما حجر الأساس فى البناء. كان يأخذ على منيف أن نصوصه، آنذاك، تميل إلى تجريد المكان وإلى استعمال لغة موحدة المستويات، فى السرد مثلما فى الحوار، تجعل رواياته بدون تضاريس... وكان بعض النقاد المغاربة الحاضرين بالندوة قد بدأوا «يكتشفون» آراء ميخائيل باختين، وبخاصة مسألة تعدد اللغات وتلازم الزمان والمكان، فحاولوا إخراج ملاحظات هلسا من نطاق الانتقاد الشخصى إلى مستوى نظرى مطروح على الرواية العربية فى مسيرتها التجريبية. وأظن أن ذلك الحوار قد لفت انتباه غالب هلسا إلى الكتابات النقدية لباختين، لأننى قرأت له فيما بعد، بمجلة (العربى)، مقالتين تعرضان بعض مفاهيم باختين عن تعدد اللغات والأصوات. وأذكر أننا أقمنا حفل عشاء بمنزل أحد الأصدقاء، عند انتهاء الملتقى، وأحضرنا جوقاً لطرب «الملحون» المغربى ليجعل جمع المنتدين يخرجون عن وقارهم ويشاركون فى الغناء والرقص. فكنت أداعب غالب بأن زيارته لفاس ستضع حداً لعزوبته الطويلة، وأن اتحاد كتاب المغرب سيتولى عنه الاختيار لتزويجه بحسناء فاسيّة، وعندئذ نقيم حفلات العرس لمدة سبعة أيام حسب التقاليد العريقة!

والمرة الثانية والأخيرة التى التقيتُه فيها كانت ببيروت سنة ١٩٨١ خلال مؤتمر لاتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين. استغرقتنا أحاديث السياسة ومستقبل العمل الفلسطينى بلبنان. وكان غالب ينشر، آنذاك، سلسلة من المقالات بصحيفة (الحرية) ينظِّر فيها لمقاومة مسلحة جذرية ترفض جميع المساومات والمفاوضات، وتعتمد حرب العصابات لتغيير ميزان القوى داخل العالم العربى وفى مواجهة إسرائيل. لم أكن أشاطره تلك الطروحات ولم أكن أستحسن تحليلاته السياسية فاعتبرت ما دار بيننا من قبيل التنفيس الطوبوى عن حالة معقدة ما فتئت تزداد منذ هزيمة ١٩٦٧. افترقنا على أمل أن نلتقى فى مؤتمر قادم أو فى مناسبة من المناسبات، ولكن السنوات مرت وأنا أسمع من بعض الأصدقاء عن تنقله بين بيروت وبغداد ودمشق، وعن شوقه الكبير إلى القاهرة، وعن حزنه وتدهور صحته... لكننى سعدت كثيراً بقراءة روايته (سلطانة) عام ١٩٨٧ واعتبرتها أهم نص يبلور مطمح هلسا الروائى، إذ إننا نعثر فى معظم نصوصه الأخرى على نويّات وتيمات تتكرر أو تتقاطع، والكاتب يعود إليها فى إلحاح وكأنها هوس لا يستطيع منه فكاكاً. أما فى (سلطانة) فقد وجدت ذلك النص الكلى، الشامل، الذى طالما جرى غالب وراءه: المتح من الطفولة وأجوائها، حضور المرأة فى تجلياتها المتناقضة، استيحاء التجربة السياسية ووضعها موضع تساؤل، تركيب الشكل من أجناس تعبيرية متخللة ومن تعدد فى اللغات والأصوات....

إننى، وأنا أحاول أن أستعيد تلك اللحظات التى جمعتنى بغالب هلسا، أستحضر نهايته الحزينة، قبل الأوان، بعيداً عن مسقط رأسه وعن مصر التى أحبها حدَّ العبادة، وأستحضر تجربته التى شخصت صورة جيل عاش، على امتداد الوطن العربى، انكسار أحلام كبيرة تحطمت على صخرة الواقع السياسى والتخلف الاجتماعى.. جيل عاش محاصراً ولا يزال، وسط خطابات التدجين والسلطوية القامعة. لكن غالب هلسا عرف كيف يدفع راية التحدى من خلال الكتابة رغم محن المنفى.. وضيق الأنظمة بفكره الحر.

لقد كتب فى السياسة والنقد الأدبى والفكرى، وترجم عن اللغة الإنجليزية وحافظ على فضوله المعرفى وسعيه إلى التجدد حتى أيامه الأخيرة. لكن حضور غالب هلسا بيننا سيظل مرتبطاً برواياته لأنها موصولة بأسئلة الرواية العربية فى حاضرها ومستقبلها؛ ذلك أن غالب كان أحد السبّاقين إلى «تذويت» الكتابة، وارتياد الموضوعات المحرمة، والإسهام فى تطوير تقنيات السرد والتركيب الفنى.

كم نحتاج إلى قلمه فى هذه الفترة «الانتقالية» التى لا تنتهى إلا لتبدأ.

ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائيـــــا

إدوار الخراط

(مصر)

تقديم :

ظل غالب هلسا حتى يوم وفاته يعتبر نفسه كاتبا مصريا .

صحيح أنه ولد فى قرية « ماعين » فى الأردن ، فى ١٨ ديسمبر ١٩٣٢ ، وصحيح أيضا ، وغريب قليلا ، أنه توفى فى ١٨ ديسمبر ، يوم ميلاده ، بعد سبعة وخمسين عاما ، فى ١٩٨٩ ، وصحيح كذلك أنه تقلّب فى شتى البلاد العربية من لبنان ، إلى العراق ، إلى سوريا ، فضلا عن وطن مولده الأردن ، إلا أنه ظل يرى نفسه مصريا ؛ ليس فقط لأنه قضى فى مصر ثلاثة وعشرين عاما هى زهرة عمره وذروة تألقه ، بل أساساً لأنه اندمج تماما فى نسيج الحياة المصرية ؛ درس فى القاهرة (الجامعة الأمريكية) واشتغل فى مصر ، وأحبّ وعشق وصادق وكان موضعا للحب والعشق والصداقة هنا ، وكتب أول وأجمل أعماله ، ومسودات معظم أعماله الأدبية ، هنا . وكانت مصر ، بأرضها وناسها ومثقفيها ونسائها ورجالها ، دائما ، تشغل بؤرة حسّه الفنى وحسّه الحياتىّ معا . ولعل من بين أسباب رحيله المبكر عنّا حسَّه بالنفى عن مصر .

أمضى غالب دراسته الأولى فى قريته « ماعين » ثم فى مدرسة المطران ، فى عمان ، وتخرّج منها فى ١٩٤٩ .

يقول غالب :

« تعلمت الإنجليزية فى الوقت ذاته الذى تعلمت فيه العربية إذ إننى درست فى مدرسة إنجليزية هى مدرسة المطران بعمان . كانت لدينا فى المدرسة مكتبة جيدة قرأت فيها معظم توفيق الحكيم والمازنى وطه حسين والزيات . أما فى الإنجليزية فقرأت « جزيرة الكنز » لستيفنسون وهى رواية سحرتنى ودعتنى إلى قراءة بقية أعماله . كما قرأت «كنوز الملك سليمان » وبقية أعمال المؤلف وقرأت أيضا أعمال وولتر سكوت . بعد ذلك جاءت مرحلة الرواية البوليسية وفيها كنت أقرأ يوميا رواية بوليسية أو أكثر . تعرفت بعد ذلك بقليل على الكتّاب الروس وقرأت « الجريمة والعقاب »و « أنا كارنينا » فى ترجمات إنجليزية . ذلك كله قرأته فى حدود الرابعة عشرة من عمرى . وفى هذه السن حصلت حادثة كانت لها أهمية فى حياتى . اشتركت فى مباراة القصة القصيرة فى الضفتين الغربية والشرقية فنلت الجائزة الأولى . اقتنعت وأقنعنى الآخرون بأننى كاتب مهمّ . وكان أول ما فعلت حين استلمت الجائزة ، وكانت سبعة دنانير ، أننى اشتريت بنطلونا طويلا ، فقد كنت حتى ذلك الحين أرتدى

الشورت، كما اشتريت آلة حلاقة لأستعجل نمو لحيتي وعلبة سجاير لأن الكاتب كما كنت أتخيله لابد أن يدخن » .

« هناك أمور كونت مزاجي وشخصيتي ، منها أنني عشت في قرية فيها قبيلتان كبيرتان إحداهما مسيحية والأخرى إسلامية وأنا وعائلتي لم نكن ننتمي إلى أي منهما . كنت أعيش داخل القرية وفي خارجها في آن معا بعيداً عن العلاقات التي تصنع قيم القرية. وهذا الاغتراب واللاانتماء رافقني طيلة حياتي، ربما كان هو السبب الذي منعني من الزواج لأن الزواج انتماء كليّ إلى مؤسسة . المسألة الأخرى التي أثّرت في حياتي كثيرا هي أنني لسبب لا أذكره الآن أنهيت المرحلة الابتدائية بسنواتها الأربع في سنتين فقط وكان سبّق لي أن دخلت المدرسة صغيرا فكانت النتيجة أن الفارق بيني وبين الذي يليني عمرا لا يقل عن أربع سنوات. كنت بطبيعة الحال منبوذا من الطلبة لصغر سني وعاداتي الغريبة وبينها قراءتي لكتب غير مدرسية » .

وأنا مدين بالكثير مما جاء بهذا التعريف الموجز إلى كلمة أخيه الأكبر الأستاذ يعقوب هلَسا في الندوة التي أقيمت تكريماً لذكرى غالب هلسا ، بمؤسسة عبد الحميد شومان ، بعمّان ، في الفترة من ٢١ إلى ٢٤ ديسمبر ١٩٩٢ .

في ١٩٥٠ انتقل غالب إلى لبنان ، للدراسة في الجامعة الأمريكية بها ، واشترك في العمل الثوريّ وقبض عليه ، وبدأت رحلته الأوديسيّة : من سجون لبنان إلى سجون الأردن ، ومن معتقله في الأردن إلى بغداد ، حيث رحّل مرة أخرى إلى الحدود الأردنية جبْراً دون أن تتاح له حتى فرصة أن يأخذ معه « حاجاته » .

ثم بدأت إقامته في وطنه الثاني مصر حتى عام ١٩٧٦ حيث رحّل مرة أخرى إلى بغداد ، عقب رئاسته لندوة عن المخطط الأمريكي في المنطقة العربية ، نظّمها فرع اتحاد الأدباء والصحافيين الفلسطينيين في مصر ، واشترك فيها محمد أحمد خلف الله ، محمد عودة ، لطيفة الزيات ، رفعت السعيد ، صلاح عيسى ، لطفي الخولي ، محمود المراغي ، أحمد صادق سعد ، فريدة النقاش ، سامي منصور ، وحلمي شعراوي وغيرهم .

كان غالب قد انخرط في حياتنا الثقافية ، شارَكنا الأمجاد والمحن ، حمل السلاح في معركة قناة السويس:

« ماذا أقول لمن يموت وعلى شفتيه ابتسامة ؟ في مثل هذه الأيام المجيدة لا يحق للمثقف الثوري أن يختبيء وراء مكتبه ويدبّج المقالات الحماسية وكأنه في قلب المعركة » .

وعرف غالب سجون مصر وخاض معاركها الأدبية والثقافية والسياسية ، وكان واحداً منّا ، لم يكن ضيفاً ولا وافدا .

قال بهاء طاهر عنه :

« إن حياته ومماته لا يعبران فقط عن محنة جيل وإنما عن محنة جمود الثقافة العربية ، فكل الثورات العربية رفعت شعارات التغيير إلا أنها حرصت على أن يبقى التغيير محدودا بحدود معينة . أما غالب وجيله فأرادا تغييرا عميقا وديمقراطية كاملة وعدالة حقيقية . وهذا طريق صعب محفوف بالعقبات والمحاذير، لهذا كان طبيعيا أن يموت قبل أن تصل رسالته بكل أبعادها إلى جمهوره الحقيقي » .

لم يكن غالب وحده ، بشخصه ، هو المنفىّ فى وطنه ، باستمرار ، بل كانت كتبه ، ومسوداتها أيضاً ، تغوص وتطفو فى لجج التقلّبات والمطاردات : مسودة الثلث الأول من روايته (السؤال) استنقذها وهو فى طريقه من السجن إلى المطار . مخطوطة (الضحك) نجت من هجوم حملة تفتيشية سجن غالب على إثرها فى أكتوبر ١٩٦٦ ، وكذلك نجت رواية (البكاء على الأطلال) لأنها كانت عند فنّانة تنوى رسم غلافها ، وعندما رحّل من بغداد ترك مسودة رواية (ثلاثة وجوه لبغداد) واستطاع أن يستعيدها بعد مشقة وجهود مضنية ، وعند اجتياح إسرائيل لبيروت ، كان غالب نفسه وروايته (سلطانة) مهدّدين ، وخلّف المسودة وراءه ، ثم استطاع استعادتها بعد ذلك ، بعد أن ضاع أحد دفاترها ، فأعاد كتابته فى دمشق .

منذ ترحيله من مصر فى ١٩٧٦ إلى ١٩٧٩ عاش ثلاث سنوات فى بغداد ، عمل فى صحافتها ، ولكنه فرّ فعليا منها ، بتدبير تذكرة عن طريق مكتب منظمة التحرير الفلسطينية فى بغداد ، إلى بيروت ، عن طريق أثينا . ولكنه فى مطار أثينا فوجىء بأن عليه أن يدفع الفرق إذ حوّلت تذكرته من « الخطوط الجوية العراقية » إلى « طيران الشرق الأوسط » . لم يكن يملك قرشاً واحدا ، وبقى فى المطار ستاً وثلاثين ساعة ينتظر الفرج ، وهو الكاتب المرموق الذى أوشك أن يقارب الخمسين من عمره ، حتي جاءه الفرج من حيث لا يحتسب ؛ تطوّع الشاب اللبنانى الذى أعاد ترتيب التذكرة ودفع الفرق من جيبه .

ولم يكن ثمة شك فى موقفه عند اجتياح الجيش الإسرائيلى بيروت حمل السلاح ، مرة أخرى ، ولم يكن قد أسقطه قط ، ظل دائما فى خنادق القتال الأمامية ، يلتقى المقاتلين ويجرى معهم اللقاءات ليبثها من إذاعة الثورة من بيروت . وعرفت أن هذا الرجل الذى كان دائم الشكوى من وعكات صحية ، حقيقية أو متوهّمة ، كان فى الخنادق هادئا ، مبتسما ، ساكن الطير يقاسم المقاتلين أخطار القتال وشظفه برضى وشجاعة لا صخب فيها على الإطلاق .

قال غالب عندئذ :

« كانت معركة بيروت تشير إلى مغزى خطير وهو أن بضعة آلاف من المقاتلين الذين يخوضون حرباً شعبية استطاعوا أن يوقفوا مائة وخمسين ألف جندى إسرائيلى مدجّجين بأحدث الأسلحة مسنودين بقوة جوية وبحرية هائلة أمام أبواب بيروت لفترة تقارب ثلاثة شهور . ولو عمم مثال بيروت على كل المناطق التى اجتاحها الإسرائيليون لانهزموا » .

ثم رحّل مع المقاتلين الفلسطينين على ظهر إحدى البواخر إلى عدن ، واستمر تجواله الأوديسيّ عبر أرجاء البلاد ؛ من عدن رحّل إلى إثيوبيا ، ومنها إلى برلين ، وأخيرا حط به الرحال فى دمشق .

هل أقْدم غالب على الموت باختياره ؟ هل أراد أن يموت ؟

أكثر من واحد ممن عرفوه فى تلك الفترة الأخيرة المضطربة من حياته ، فى دمشق ، يميلون إلى ترجيح ذلك . وفى نهاية روايته (الروائيون) نذير فاجع بذلك ، وتنبؤ به .

ليس غالب ممن يرثى . وليست هذه الكلمة إلا تعريفاً – يقصر بكثير جدا عن حقه فى التعريف – بصديق أحببته حبا عميقا وكاتب أراه فى الصف الأول من كتّابنا . فلعل ذلك مما يعزينا عن فقدانه – وليس ثمّة عزاء حقا – ومن المؤكد أنّ له المكانة العزيزة نفسها فى قلوب الكثير من أصدقائه ومحبّيه والعارفين بفنّه الجميل .

الوجوه الثلاثة

من المعروف أن لغالب هلسا سبع روايات منشورة هى على التوالى ، فى طبعاتها الأولى :

١- الخماسين ،	دار الثقافة الجديدة ،	القاهرة ١٩٧٥ .
٢- الضحك ،	دار العودة ،	بيروت ١٩٧٩ .
٣- السؤال ،	ابن رشد ـ الفارابى ،	بيروت ١٩٧٩ .
٤- البكاء على الأطلال ،	ابن خلدون ،	بيروت ١٩٨٠ .
٥- ثلاثة وجوه لبغداد ،	آفاق للدراسات والنشر ،	قبرص ١٩٨٤ طبعة أولى .
	نجمة ،	الرباط ١٩٩٢ طبعة ثانية * .
٦- سلطانة ،	دار الحقائق ،	بيروت ١٩٨٧ .
٧- الروائيون ،	الزاوية ،	دمشق ١٩٨٨ .

وأعرف له كتابين فى النقد والفلسفة : (العالم مادة وحركة) و (فصول فى النقد) .

والعالم الروائى عند غالب هلسا عالم واحد ، متنوع المناحى وله عمق ، لكنه محدد ، متواتر القسمات ومتساوق الشخصيات ، يدور أساسا حول شخصية الراوى الذى يأتينا أحيانا بضمير المتكلم ، أو أحيانا أخرى بضمير المفرد الغائب الذى يتبدى سريعا على أنه قوى الحضور ، ومركزىّ ، وينبثق العالم الروائى منه ، وهو أساسا قناع شفيف حينا وسافر أحيانا لشخصية الكاتب نفسه ، بل إنه يتخذ اسمه صريحا ، وله ملامح غالبة من حياة الكاتب نفسه .

ويمكن ، من بين اختيارات عدة ، أن أقرأ هذا العالم من خلال ثلاثة وجوه رئيسية ، هى ، دون أولويات ، أولا العمل السياسى السرّى الثورى غالبا وما يترتب عليه من مشاهد السجن ، وثانيا التورّط الشبقى وما يسبقه ويعقبه من مناورات غرامية أو انحيازات عاطفية أو عقابيل الحبوط والإشباع سواء ، ثالثا وأخيرا ذلك اللبس ، واختلاط الهويات ، والحيرة ، والهزيمة فىّ النهاية .

غالب كاتبا وشخصية روائية ، سواء ، هو ابن وفىّ وقادر على الإفصاح ، لتلك الحقبة التى زلزلت البلاد العربية جميعا تقريبا ، من أواخر الأربعينيات حتى أواخر الثمانينيات ، حقبة الآمال المشرقة والآفاق الفساح والخيارات المفتوحة والشعارات المجلجلة ، حقبة التفتح ـ لا الانفتاح ـ على ميادين عريضة تكاد تكون لا نهائية من العمل والإقبال على الحياة والعكوف على إرساء أسس جديدة لأبنية شاهقة من الوعود والتطلعات: « كنا آنذاك نعتقد أن العالم رهن إشارتنا والتاريخ الذى عرفنا سره كنا نظن أننا نستطيع التحكم به » (الضحك – ص ١٠) ، ثم الضربة الساحقة فى ١٩٦٧ والانهيار ، والهزيمة فى أكثر من ميدان ، وأخصها – إن لم يكن أجلاها – ميدان الروح الجماعية إن صح هذا التعبير ، ثم الانكسار والتشتت والصراعات الداخلية فى الوطن وفى النفس سواء ، السقوط ، والتبعية ثم الجهد الدائب الموصول ، حتى الآن ، نحو لمّ الشعث ، والنهوض ، والمواجهة .

غالب ابن لهذه الحقبة كلها ، سواء على الصعيد الشخصىّ أو على الصعيد النصى .

اتخذت (ثلاثة وجوه لبغداد) موضوعاً رئيسيا لهذه المقالة الموجزة عن ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائيا ، لا لمجرد أنها رواية بديعة وممثّلة لعالم غالب هلسا الروائى فقط ، بل لأنها تكاد تكون ، من حيث البناء والاتساق الروائى ، أكمل كتبه . ولا أعنى بالاتساق الروائى ذلك الإحكام التقليدى فى الصنعة الروائية أو تجويد التقنيات المطروقة فى الرواية الواقعية ، حيث تتوازن العناصر الروائية من سرد وتعليل وتحليل وحوار ، وتفرش المقدمات والمشوّقات للقارىء فى البداية وتتصاعد الحبكة أو العقدة فى الذروة ، ثم تنفك فى النهاية على نحو يرضى فضول

(*) وهى التى سنعود إليها فى هذه الدراسة .

القارىء ويريحه ويسلمه إلى نوم هنىء . تلك طريقة فى العمل الروائى أظنها قد استنفدت إمكاناتها ، ومن الممكن الآن أن يخرج الروائى على كل هذه المواضعات أو بعضها ، ويبقى مع ذلك فى عمله هذا الاتساق الذى يسرى فى جسد النصّ مضمراً أو فى مستوى ثان من مستويات الدلالة .

غالب هلسا ، روائيا ، يختص بمقدرة خارقة على ابتعاث اللحظة ، على أن يخلقها أو يعيد خلقها بكل تفصيلاتها ، إيحاء وحضورا . العين الروائية هنا صاحية كل الصحو ، لاقطة لدقائق هى على صغرها وجزئيتها تجسّم المشهد الخارجى والداخلى على السواء ، تجعل دماء الحياة تتدفق لا فى الأجسام النسائية ، مثلا ، بل حتى فى الثياب ، والأثاث ، والجوّ النفسىّ أو الطبيعى معاً . عالمه الروائى يقوم على تراكم وتتابع هذه اللحظات - والخطرات والانفعالات - على خطوط هى عادة مضطردة على سننها ، على مسارات يتعذر عليك أن تجد لها نواة مركزية محرّكة إلا فى شخصية الراوى نفسه ، تتشعب هذه المسارات ، كلاًّ على حدة تقريبا ، لكى تنتهى إلى « لا نهاية » ، أى تصبّ فى بقاع تظل مفتوحة للإمكانات ، دون خواتيم مغلقة أو « حلول » مشبعة .

يصدق ذلك على معظم روايات غالب هلسا .

أما (ثلاثة وجوه لبغداد) فلعل فيها اتساقا أكبر ، أو تراسلا وتناغما بين مقومات البناء الروائى أكثر حميمية من سائر روايات غالب هلسا . ولعل ذلك يرجع إلى قصرها ووجازتها النسبية مما أتاح لها تملكا لمقوّماتها لعله تراخى ، أو انساب على سجيّة أخرى ، فى الروايات الطويلة .

*

إذا سلمنا بأن غالب هلسا إنما كتب نصا روائيا واحدا ، فإن عالمه النصىّ وثيق الصلة بالعالم الذى عاشه الروائى ، من غير أن يكونا متطابقين ، ليس فقط بمعنى تطابق الأحداث والشخوص بل بما هو أكثر من ذلك ، ليس هناك سلطة للواقع المعاش على النصّ المكتوب ، لكل حياته ولكل سياقه ، مهما بدا من أوجه التشابه بل ما يمكن أن يسمى ، بمعنى ما ، التطابق .

ما إن يصبح العالم نصا حتى يكون له سياقه المغاير فى الجوهر للسياق المستلهم منه حتى إن صحت هذه العبارة . ليس ذلك فقط بمجرد واقعة الاختيار والاختزال (أو الاستفاضة ، سواء) بل بفعل العمد الروائى كلّه أولا ، ثم بالواقع النصى داخل نصوص أخرى للكاتب نفسه مما يضفى عليه دلالة خاصة وأخرى . وليس العمد الروائى هنا ، بحال ، مرادفا للتدبّر أو التعمّل أو القصدية السافرة بل قد يتأتى عن عمد خفىّ حتى عن الكاتب نفسه ، يدور أو يجوس فى خبايا طبقة تقع تحت الوعى (إذا صحّت طبوغرافيا طبقات الوعى التى هى أساسا ديناميّة ومتقلّبة وليست ستاتيكية أو جيولوجية) :

« الظلام ، والمكان الغريب ، جعلا ذلك يبدو وكأنه يحدث خارج سياق هذا العالم . جعله جديا كالطقوس ، كحركة الأفلاك فى فراغ رمادىّ » .

أليس فى هذا بالضبط قوة النصّ ومغايرته ؟ فهذا المشهد الذى يدور فى سجن ، أوقع أثرا - فى داخل النص - عنه فى الواقع .

ومن هنا ، فإن أحد الوجوه الرئيسية فى هذا العالم النصى هو وجه العمل اليسارى الثورى - السرىّ غالبا والعلنى أحيانا - وما يلحق به على نحو حتمىّ من عالم السجون السفلىّ وما يجرى عليه من عمليات قمع وقهر جسمانى أو معنوىّ :

« لم يستبعدها بالتواتر الزمنى . . بل كان يستحضرها كمشاهد ، يتأملها ، ويعيد استرجاعها إلى حد تعذيب الذات.» (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٦) .

هذا بالضبط ما يحدث فى العمل الروائى كله لغالب هلسا ، وليس فقط ما يحدث فى هذه الرواية بالذات .

إن « تعذيب الذات » هنا ردّ على التعذيب الذى توقعه أجهزة القمع على غالب الروائى وغالب المروىّ فى وقت معا .

وفى هذا العالم ـ كما نعرف ـ تختلط أمشاج المساجين ـ كلّهم مظاليم وكلهم يردّون على التعذيب بالتعذيب : السياسيّون الذين يصمدون فى السجن ثم تتشقق فى أرواحهم صدوع الانهيار فى الخارج ، والجنائيون أو مجرمو القانون العادى الذين يغتصبون ضحاياهم فى السجن اغتصابا جنسيا أو معنويا . وكأنما هؤلاء الضحايا أنفسهم مشاركون بدورهم فى عمل الاغتصاب ، متواطئون مع غاصبيهم ، وكأنما الفريسة تدبّر بل تستدعى عملية الافتراس :

« نظرة الصبى كانت نافذة ، وقحة ، ضاحكة. ولكن شيئا ما ، دنيئا ، فيه استغاثة ، نفذ منها إلى غالب.. فتنة غريبة تتلبس الوجه، شىء ما فى انحناءة الرأس والعينين المسبلتين.. ثم تلك الحركة السريعة برأسه إلى الوراء يرد خصلة من شعره الكستنائى .. الصبى يفوح جنسا وعنفا » (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ١٨ و ١٩) .

فهذا الصبى السجين المشبوه الذى لعله ينقل إلى سجّانيه أخبار زملائه وقرنائه المسجونين ، ضحية بلا شك لكنه يردّ على القهر بما عنده من أسلحة : الجنس والخيانة والتواطؤ مع جلاديه .

وفى مشهد مروّع ومقزز يكاد يشفى على « الجروتيسك » إذ يتبعث النص عملية اغتصاب جنسىّ فى داخل سجن الترحيلات :

« كانت عيناه مسبلتين وقد بدا أنفه وشفتاه رقيقتين ، مشحونتين بحزن أنثوى ، خاضع .. كان (الصبى) كامرأة تعيش حزنها فى ظل حاميها » (ثلاثة وجوه لبغداد ـ ص ٩٢) .

وكأنما شبق السجن هو أيضا سجن الشبق .

يظل عالم السجن مستحوذا على نصّ غالب هلسا حتى روايته الأخيرة (الروائيون) التى تستهل :

« شعر مصطفى بوطأة الصمت ... يصغى للصمت المسكون بعذاب وأشواق خمسة آلاف سجين سياسى ..» (الروائيون ـ ص٣) .

وكأنما السجن هو الردّ الذى يكاد يكون حتميا على العمل السياسىّ الثورى ، فما أندر ما نجد فى هذا العالم النصى مشاهد الفرح والأمل والاستشراف البهيج للانتصار . أليس فى هذا استشراف مسبق لعقابيل العقدين الأخيرين من حقبة الأمل والآفاق المتفتحة ثم الانكسار والهزيمة؟

وتتخلل العمل الروائى كله عند غالب مشاهد العمل السياسى والثورى، وتحليلات للأوضاع السياسية والطبقية لا فى البلاد العربية فحسب بل على الصعيد العالمى. وهو يورد هذه التنظيرات فى حوارات يتراوح توفيقه فى إيهامنا بأنها مقنعة، كأنه لا يهتم حقا بأن يسبك عناصر الإيهام فيها، أو كأن الروائى يقبل نتوءها عن جسد النص ـــ هل هو نتوء حقا ؟

* * *

الوجه البارز الثانى من وجوه العالم الروائى لغالب هلسا، كما لا يخفى، هو هذا الهم - بل هذا الهوس بالشبق، أو بالإيروطيقية.

أزعم أن الشبق عند غالب ليس بهيجا أو فرحا، بل ليس تحققا، لا على سبيل الاستثناء من القاعدة.

أما القاعدة فهى فى تصورى ما يمكن أن أسميه « ضد ـ الشبق Antierotism » ، وهو هنا

يستخدم المشهد والخطاب الإيروطيقى لكى يدحض الإيروطيقية ، لكى يصل بها إلى ضدها : الخذلان ، والفشل ، والسقوط .

كأن فى هذا المسعى ما يتساوق ويتراسل مع المشهد السياسى نفسه : من الأمل إلى الحبوط ، من التوهّج والتشوف إلى القتامة وما يشارف اليأس وإن كان لا يتردى تماما فى هوّته .

ويكفى هنا أن ننظر بسرعة إلى آخر ما نشره غالب: المشهد الأخير فى (الروائيون) ـ وهو مشهد منبىء ومتنبىء معاً ـ بعد حوار قصير متشنج ، نعرف فيه مدى ابتذال زينب وامتهانها لنفسها لأنها تعترف بهذا الابتذال، بأنها متاحة ومذلّة باختيارها أو برغمها : « فوجىء إيهاب أنه استعاد رجولته ـ قالت زينب وهى تنهض من تحته : أنا سعيدة جدًا » أما إيهاب ـ أليس قناعا آخر لغالب ؟ ـ فقد وضع حبتى سيناید فى فمه وشرب كأس البراندى حتى آخره . « عندما عادت زينب من الحمام أدركت من النظرة الأولى أنه ميّت » (الروائيون – ص ٣٩١) .

لم يكن موت إيهاب هنا هو ذلك الموت المقترن بذروة العشق أو غاية الشبق ، الموت الذى يكاد يكون صوفيا ، بل هو موت اليأس ، كأنه نفض يديه من اللعبة بعد أن شرب كأس حياته ـ كما عرفها ـ « حتى الآخر» .

« فى تلك النشوة كانت عربدة جنسية وقحة تتجلى » (ثلاثة وجوه لبغداد ـ ص ٨٤) .

« اللقاء الجسدى لا يوحد بين اثنين ولكنه يفصلهما ، إذ يصبح كل منهما باحثا ومستجديا لمتعته الخاصة يرى فى الآخر مجرد وسيلة » (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ٦٩) .

« أحسست ... بجسدها يندفع بقوة نحوى وهى تطلق همهمات مختنقة ثم يرتخى فيها كل شىء ويموت ..» (ثلاثة وجوه لبغداد ـ ص ١٢٥) .

« لم يكن لما يدور بينهما علاقة بالجنس » (ثلاثة وجوه لبغداد ـ ص ٦٩) .

ليس فى مشاهد الإيروطيقية ـ وحتى التلمظ الشبقى أو الابتذال الجنسى ـ علاقة بالجنس مباشرة ، بل العلاقة هنا دائما بشىء آخر : المشاهد الشبقية تهدف إلى بحث أو تساؤل ، أو تقرير ، أو شوق لا جسدىّ فى أصفى الأحوال .

أشرت إلى العلاقة القوية بين القهر والجنس فى سياق تيمة الحبس ؛ وهى علاقة تتصاعد إلى ذروتها بارتباط الجنس بالاغتصاب ، وارتباط العدوان والامتهان القمعىّ بالجنس ، الجنس هنا مقترن بالتعذيب أو التهديد أو الابتزاز ، وبالوحشية على كل الأحوال . تيمة الزجاجة المهشمة العنق التى تدفع فى مؤخرات الرجال لإذلالهم وحملهم على الاعتراف ، تيمة متكررة ، « ومع النساء يستعملون زجاجات غير مهشمة حتى يسهل عليهم ممارسة الجنس معهن » (ثلاثة وجوه لبغداد ـ ص ١٦٠) .

وحتى فى مشهد الحفلة :

« هل يضعونها الآن فى إحدى تلك الحجرات ، ويضعون عصابة على عينيها ، وكمامة على فمها ؟ أهى ملقاة عارية على السرير مفروجة الساقين بالقوة والمحتفلون من الرجال واحدا إثر الآخر...؟ ثم سيفكون العصابة والكمامة ويضعونها بين يديه : تفضل أستاذ حبيبتك . . زوجتك » (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ٤٩).

ومن الخصائص التى تميز الفعل الجنسى عند غالب البذاءة ، والحماقة ، والمعابثة . والشواهد على

ذلك، على طول عمله الروائى ، أكثر من أن تحصى (انظر مثلا فى « ثلاثة وجوه لبغداد » ـ صفحة ١٥٠)

ومن أوضح الفقرات على « ضد ـ الشبقية » ذلك المشهد فى صفحة ١٨٤ من (ثلاثة وجوه لبغداد) :

« أحاول إبعادها عنى ولكن تشبثها بى يزداد. أحسست بها تطوقنى بيدين يستحيل الفكاك منهما . . . وتندفع فى العناق الذى بدأ يتخذ طابعا عنيفا وقد أصبح ذراعاها كطوقين من الفولاذ المرن وتقول بهمس مليء بالعنف : اسكت اسكت اسكت » .

ولعل من تفريعات الحسيّة فى هذا النص عكوفه على صنوف الطعام وهمّه المقيم بالأكل ومشكلاته وهيئاته ، وما زلت أزعم أن هذا العكوف هو المقابل لعزوف مكبوت مدفوع به إلى الاستخفاء تحت قناع الإقبال والحفاوة بالطعوم والمآكل : « أصبح اختيار الطعام معضلة حقيقية » (ثلاثة وجوه لبغداد ـ ص ٥٠) .

ومع أن هذه العبارة جاءت فى معرض سرد لحكاية أو مشهد من حكاية ، فلعلها فى ظنى تنسحب على معضلة الأكل فى العمل الروائى كله ، أى معضلة التشقيق فى هذه الحسية العامة التى تندرج تحتها الإيروطيقية ، تشقيق الطعام والتلمظ به منسرجا عن وضع ثنائى ازدواجي Ambivalent بين القبول والإنكار فى وقت معا ، بين العكوف والعزوف ، فى آن معا ، سواء فى الجنس أو فى الأكل وفى الشرب :

« كنت فى البداية أتناول عشائى فى مطعم بساحة الطبقجلى يقدم المشويات ، لحم الغنم المشوى ، كلاوى ، كبدة ، قلوب غنم ..» (ثلاثة وجوه لبغداد ــ ص ١٢٢) .

« دخول حياة المطبخ هو النفاذ من سياق الثوابت الجاهزة إلى الخلوة التى تدور فيها العمليات الأولية التى تحول المواد إلى وظائف. هنا ، فى المطبخ تتعلم صنع الأشياء. تحطم القشرة الصلبة لعالم أصمّ » (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ١٤٢) .

هنا يرتفع الروائى بالمطبخ إلى مصاف فلسفية ميتافيزيقية تقريبا : العمليات الأولية ، تحويل المادة إلى وظيفة ، وتحطيم القشرة الصلبة للثقافة إلى « جوهر » العالم !

ولكنه يعود ، هذا الراوى المروىّ ، ليقول :

« قلت لها : مشتاق لك جدا جدا . ولم أكن صادقا ، فشوقى إلى الطعام كان أكبر.... كنت آكل بشهية هائلة ولكنى لا أحس للأكل طعما ..» (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ١٧٧) .

*

هذه تأويلات لها ما يساندها فى النصّ ، وقد تتاح لهذا النص تأويلات أخرى ، إن كان لابدّ من التأويل لتعميق تذوّق العمل الروائى وإدراكه معا .

لكنى أظن أنه مما يفرض نفسه على القارىء فرضا ذلك الوجه الثالث لعمل غالب الروائىّ وهو ما أسميه لبس الهوية ، والحيرة ، والاختلاط ، وهى التى تنتهى ، كما رأينا فى نهاية (الروائيون) ، باختيار الموت .

ومع أن هذا الوضع الروائى الذى يترتب ـ كما هو واضح ـ عن الوضع السياسىّ الاجتماعى الثقافى العام فى الوطن العربىّ ، فإننى لا أخطىء قط عندما أفرّق بين ذلك الوضع كله ، وبين غالب هلسا المواطن الإنسان الرجل الذى لم يتردد يوما فى الانخراط ، بقوة ، طيلة حياته ، وأيا كانت اختياراته الإيديولوجية ، فى معترك العمل الثورى الإيجابىّ النشط والذى كان مثالا ، أثناء اجتياح القوات الإسرائيلية لبيروت ، إذ كان شعلة متقدة

ومتصلة من العمل والإقدام والشجاعة ، والاستهتار الباسل بالأخطار .

سوف أرجع أساسا إلى (ثلاثة وجوه لبغداد) لدعم ما أذهب إليه فى الوضع الروائى الذى يقوم على ما أسميه اللبس العميق فى الهويّة وفى المصير .

نحن هنا بإزاء شخصية نسائية - هى الشخصية الرئيسية - تقوم بالدور الأساسىّ فى الرواية ، بل تدور الرواية حول محورها ، ولكننا حتى النهاية تقريبا لا نعرف من هى : أهى ليلى ، أم هى سهام ؟ بل الأهمّ هنا هو أن الراوى غالب لا يعرف هويتها على الحقيقة ، إنها تتخايل له مرة باسم ليلى ومرة باسم سهام . وليلى هذه تأتى كثيرا فى روايات غالب ، فكأنها ابتعاث عصرى حديث لليلى الأخيلية الأخرى موضع العشق الأبدى فى التراث الشعرى العربى ، وكأنها فى الوقت نفسه نفى لهذه الليلى القيسية العامرية ، إذ تتقلّب هويتها تحت اسم مراود آخر وبهوية مغايرة .

بل إن غالب ، الراوى المروى نفسه ، يختلط اسمه على الناس ، وعلى « ليلاه - سهامه » نفسها : فهو أحيانا عبّاس ، أو عبّوسى ، ويكاد أن يختلط اسمه عليه هو نفسه :

« ابتعد غالب عنه متعجلا وهو يقول لنفسه:

« يحمل لى كل هذه العواطف ولا يعرف حتى اسمى » (ص ٤٨) .

« قال بصوت حاول أن يجعله طبيعيا :

« إيه أخبار سهام ؟ »

« . . . . قاطعته بحدة : - لكن أنا سهام ! » (ص ٦٣ و ٦٤) .

وليست المسألة مجرد اختلاط أسماء ، أو خطأ فى النداء :

« قالت ببطء : ولكن إيه أهمية الاسم ؟

قال غالب : الاسم هو كل شىء .

ولكن العبارة « ما هى أهمية الاسم ؟ » رسخت فى قلبه وأخذت تتوالد ؟ » (ص ٦٦) .

المسألة عنده إذن أعمق وأهم بكثير من مجرد الاسم ، فالوردة هى الوردة ، تحت أى اسم ، فماذا فى الاسم ؟ كما تقول جولييت (ليلى شيكسبير ، أم سهامه ؟) .

وفى موضع آخر :

« أحس غالب أن ليلى - اسمها حقا وصدقا - قد عزمت أمرها ... فمن خلال ذلك العناق ، والعرى ، والاندفاع الجسدى ، وبذلك الجسد الأفعوانى المرن ، المجدول بصلابة إسفنجية ، عبّرت عن رفضها أن تعيش حياتها دون اسم أو هوية . . » (ص ٦٨) .

المناط هنا بالفعل هو تحديد الاسم أى تحديد الهوية . فهل تحددت الهوية ، على إطلاقها ، فى هذا العالم النصّى ؟ وهل تحددت هوية ليلى ، واسمها ، حتى إذا كان الراوى يقول لنا إن اسمها ليلى حقا وصدقا ؟ إنه يعود المرة بعد المرة لكى يخلط الأسماء والهويات : « شعرت باليأس من التوصل إلى رسالة أو خارطة لا اعتراض لى عليهما » (ص ١١٠) ، ولعله من الصحيح أن مشاهد اختلاط المشاهد والمعارف والأسماء والهويات المتكررة تحدث أساسا قبل مشهد الحفلة التى فى طريقه إليها « يهبط السلّم إلى الدمار » ولكن التخليط يستمر أساساً فى سياق هذه الحفلة ، أى فى سياق الدمار .

أليس هذا مفصحا عن الدلالة التحتيّة أو المضمَرة للنصّ الغالبى ؟

بل إنه يذهب إلى أبعد ، وفى نطاق حلمىّ أو كابوسىّ تتوالى مشاهد إنكار الوجود نفسه ، وجود

ليلى ـ سهام ، واختفاء الآثار التى تتركها ، ووجود صديقه وزميله فى السكن ، أيوب الذى لا ينتهى به الأمر إلى الجنون فحسب ، بل كأنه ينتهى إلى العدم ذاته :

« لا وجود لليلى ؟ . . ما معنى هذا ؟ لا وجود لها » (ص ١٦٤) ، « هل وجدت سهام أصلا » (ص ١٦٥) ، « هذه ليست ليلى . . لم تكن سهام » (ص ١٧٢) .

فإذا كانت « ليلى ـ سهام » على رغم عزمها أن تبقى محددة الاسم والهوية ، تظل مختلطة ، بل إن وجودها نفسه يوضع موضع السؤال ، فإن شخصية أيوب تلقى مصيرا محزنا ومضحكا قليلا إذ ينقل إلى المصحة العقلية فى مشهد أقرب إلى ميلودراما (عربة اسمها الرغبة) ويظهر فى مشهد كابوسىّ غرائبى بينما العاشقان على سريره ؛ ولا إمكانية هناك لأن نحدد ما إذا كان هذا المشهد ، حتى فى سياقه النصىّ ، واقعة أم كابوسا بحتا ، ولا مجال هنا بالطبع للإشارة إلى واقع خارجىّ ، غير نصىّ ، يروى عنه . فليس بين أيدينا إلا هذا النصّ المحمّل بدلالاته عن الواقع ، ولكنه لا يروى عن الواقع ولا يعكسه ولا يطابقه مطابقة حدثية .

*

تبقى لى إشارات سريعة إلى بضع خصائص فى هذا العالم الروائى الخصيب بالدلالة ، والممتع فى الوقت ذاته .

وأولى هذه الخصائص فى تقديرى هو ما يمكن أن أسميه اقتران المشهد الخارجى بالمشهد الداخلى .

فليست العين اللاقطة الذكية اليقظة نادرة فى الرواية العربية الآن، ولكن هذه النظرة النافذة الحفيّة بالتفصيلات تقترن ، عند غالب ، باهتزازات الداخل اقترانا حميما يكاد يكون عضويا . كما تقترن بحب مخامر ودائم بالبيئة الكونية أو الطبيعية ، ليست هذه ـ كالمعتاد ـ مجرد استعارة المشهد الخارجى ليدلل أو « يرمز عن » الحالة النفسية للراوى أو لشخوص الرواية ، بل هى أعمل وألصق بكثير، تصل إلى ما يشبه التوحد بينهما ، وتبادل الفعالية بين أقنومين فى جوهر واحد .

إن دلالة مشاهد المدينة من الخارج ـ أى مدينة سواء كانت بغداد أو القاهرة أو عمّان أو قرى الأردن ـ تجاوز بكثير مجرد الديكور الذى يسند الدراما الداخلية ويؤطرها ، هذه المشاهد هنا موصوفة بحياد ودون نسق ، كما يبدو لأول وهلة ، وكأنما هى خارج سياق السرد الروائى .

لكنها هى نفسها السياق ، والنسق ، والدراما الداخلية ، هى نفسها التى تحمل التعليق على المشاهد الداخلية ، أو على الأصح هى نفسها الرؤية الداخلية . ليس المشهدان قطبين متكاملين فقط ، بل إنهما متداغمان ، متواشجان ، فكأنما المشهد الخارجى متورط فى غور الداخل ، وكأنما المشهد الداخلى مرئىّ بحياد ، فى ضوء هادىء مشاع ، ويتحول الجسم العضوى الفيزيقىّ إلى شىء غير جسدى ، كما يحدث العكس :

« أنا عازم على جعل العينين تنطقان ، وأن أصل إلى نتائج محددة » (ص ١٠٧) .

« يصبح للصوت لون ، وملمس ، ورائحة ، لونٌ ضباب وردى ، كثيف رجراج ، ضباب له ملمس جسد الطفل الطرى ، المبلول ، ولباب الفاكهة الناضجة ، ورائحة الأرض المعشبة ، وليل أريحا فى الصيف ، قارورة عطر الليمون . . .وهو فى داخله جنين ، يعوم فى ذلك الرحم » (ص ٦٧) .

وانظر ، أيضا ، مشهد وصف الخريف والصيف والشتاء فى بغداد ، فى صفحة ١٥٠ ، فليست هذه مشاهد مقحمة ، وأجنبية عن نصّ هذا العالم ، بل هى

تقع فى صميمه ؛ إذ تنتهى الفقرة الطويلة الممتعة بأن الخريف « ألغى المناطق المحايدة ، وألغى كرم المقاتل وشرفه » . ألا يبدو لأول وهلة أن الكلام عن كرم المقاتل وشرفه لا صلة له بوصف الخريف والصيف والشتاء ، هل هو مجرد نزال مع الجوّ وتقلباته ؟ أتصور الإجابة واضحة .

وقبيل نهاية (ثلاثة وجوه لبغداد) بقليل :

« كان كل شىء هادئا . الأشجار تغرق فى صمت قديم ، والنخيل ساكن لا تتحرك ورقة واحدة من أوراقه . والصمت ، فقد انتهت جميع الأصوات . تأملت السماء . كانت رمادية – زرقاء . وفى الشرق كانت بيضاء ، لامعة ، فيها لمسات حمراء شفافة ورقيقة . كان هذا الجزء من السماء يقبع لامعا ، ناعما ، ساكنا بانتظار طلوع الشمس » (ص١٩٨) .

فهل هذا مجرد إسقاط على سماء الشرق – كما كان يحدث بشكل فج على أيدى صغار من أسموا أنفسهم واقعيين؟ أليس مجرد عذوبة ونفاذ المشهد نافيا لأنه مجرد إسقاط فقط ؟ ولماذا أتى المشهد قبل النهاية ، قبل أن يهبط غالب السلّم إلى الدمار ؟ فى نهاية تنبّؤية أخرى قبل نهاية (الروائيون) ؟ هذا مشهد سماء الروح، أيضا .

ليست هذه الرؤية مقصورة على رواياته الأخيرة فقط ، بل إننا نجد فى أوائل روايته الأولى (الخماسين) أنه :

« دخل فى عالمه العصابى ، عالم التطيّر والفزع ، غبشة أول المساء تحطّ على المدينة كطيور سوداء مرتجفة . من انحناءات الشارع حيث تترصده ظلمة أشد كثافة كانت عبارات ليلى تنبثق .. » (ص ١٨) .

(ليلى ؟ منذ أول رواية ؟ وفى « الضحك » أيضا) .

أو انظر صفحة ٤٩ هكذا عفو الاختيار من (الخماسين) :

« بدت المرئيات .. ثقيلة ومنفصلة كأنها توقفت فى مكانها فجأة ، حابسة النفس والحركة، متأهبة . . » .

أو انظر مشهد كابوس طوابير انتظار الخبز فى صيف بغداد المحرق (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ٩٩) . إن الوصف هنا – بمجرده – دراما كاملة .

وصحيح أن غالب الراوى – المروىّ لم يكن قط مشغولاً بالنظر إلى سماء ميتافيزيقية ما ، المشهد الخارجى – والداخلى معا – طبيعى ، فقط لا يشى – فى تقديرى – بأية دلالة ميتافيزيقية ، أو غيبية ، ولكنه لذلك لا يقل روحيّة وعمقا ، بحال . والمشهد الخارجى دائما عنده مرتبط بالمدينة أو بالقرية – وداخل فى غور النفس – لكنه ليس رمزا أو شفرة عن أشواق صوفية أو علوية مفارقة لهذا العالم ، ليست فى الشمس والقمر والنجوم والسحب ، مثلا ، دلالات دينيّة ، ظلال المعانى الإلهية منفية عن هذا العالم .

*

من الخصائص التى تميز الفنّ الروائى عند غالب ما يصح أن أسميه الواقعية الجديدة – التى تنقض وتناقض « الواقعية » التقليدية المطروقة الآن حتى حد الابتذال أحيانا .

وواضح أن البناء الروائى عنده لا ينهج منهج طرح العقدة وفكّها ، ولا منهج التحليل والتعليل التسويغى (ولا أقول العقلانى) ولا منهج التوازن التقليدى – كما أسلفت – بين مقومات العمل الروائى .

واقعية تهزم الواقعية التقليدية بقدر من الحرية – والانثيال أحيانا كثيرة – « صفاء (الرؤية) يجعل المرئيات

والمحسوسات (والانفعالات أيضا) شديدة الوضوح والتحديد » (ص ١٨٩ ، بتصرف من عندى ، من « ثلاثة وجوه لبغداد ») ؛ وهو ما يسمى أحيانا بالواقعية المفرطة أو سرف الواقعية Hyper - Realism ، ولكنها واقعية تتيح ساحتها أيضا للحلم ، لا باعتباره شيئا منفصلا يحدث فى النوم أو فى اليقظة ، بل داخلا فى نسيج الواقع مضفورا فيه ومقوّما منه ، وسواء كان تهويمات سانحة أو كوابيس جارحة أو رؤى سيريالية صراحا كما نجد فى مشهد غرائبى طويل يأتى (أيضا) قبل نهاية (ثلاثة وجوه لبغداد) حيث تأتى التفصيلات الخارقة للمألوف والكابوسية تقريبا فى ضوء شديد التحديد والوضوح ، ودون أية كلمة مشحونة بأية طاقة انفعالية ، مما يوشك أن يقترب من تقنيات الرواية الجديدة التشيئيّة ، تقنيات « النظرة » (صفحات ١٩٦ و ١٩٧ و ١٩٨) .

لكن هذه الواقعية إذن لا تتردد فى استخدام تقنيات كان قد ارتادها دوس باسوس فى عشرينيات القرن فى رواياته المعروفة ومنها : (ثلاثية أمريكا) ، و (منتصف القرن) . أعنى تقنيات التسجيل والتوثيق والتقارير الصحفية أو الإخبارية ، وهو ما استغله غالب ، بإسراف ربما ، فى روايته (الضحك) مثلا ، وما اشتغل عليه كثيرا روائى مرموق مثل صنع الله إبراهيم .

هذه واقعية ـ عند غالب ـ تأخذ من تقنيات الميلودرامية بطرف ، وقد كان هاجس الميلودراما ، وجاذبيتها فى آن معا ، من هموم غالب الروائية ، وقد أفصح عنها إفصاحا فى داخل نسيج عمله الروائى ، كما كان يفصح باستمرار عن هموم تفكيره الإيديولوجى والسياسىّ وتحليلاته وتعليلاته لتطورات الأحداث على الساحة العالمية ، وخاصة فى مجال العمل الشيوعى داخليا كان أم دوليا .

لكن التوثيق ، والميلودراما ، لم تكن عنده إلا أجزاء من نسيج حىّ .

إن جسد الرواية ـ كجسد المرأة ـ « يستمد حياته وجماله وإغواءه من الجسد ككل .. » (ثلاثة وجوه لبغداد ص ١٠٨) ، لا من تفصيلات أجزائه . وأخيرا ، فإن من تناقضات هذه الواقعية الجديدة مع أسلافها الواقعيين القدامى أنها تتورط فى الأسطورىّ ، فيما هو « أكبر من الحياة » كما يقال .

وعندى أن صورة المرأة عند غالب ليست فقط « واقعية » بكل تفصيلاتها الجسدانية والروحية ودقائق تكويناتها عضويا وشبقيا ومجتمعيا ، بل هى تجاوز ذلك إلى ما يقارب « الأنيما » عند يونج ، فهى امرأة « كلية » إن صح هذا التعبير . إنها دائما قوية ، مستحوذة ، مسيطرة ، شامخة ، ومهما كان اسمها ليلى ، سهام ، سلطانة ، منال ، تفيدة ، فهى نموذج علوىّ Arch- type :

ـ « جسدها المحكوم بإرادة قوية متمكنة» (ثلاثة وجوه لبغداد ص ٦٩) .

ـ « بدا فى الوجه لمحة من ذلك التحفظ الأنثوى الذى يسيطر على جسد مهدّد بالانفلات والتبعثر . وفى الجسد المناسب تحت القميص بدا الجسد الأنثوى بكل عطائه وخصبه . وكانت نعومة خضيرة تحيطها كالهالة . كدت أصرخ « أحبك » (ثلاثة وجوه لبغداد ص ١٦٢) .

« كانت تجلس معتدة ، محتشمة . وكان احتشامها يعنى تلك السيطرة المرنة ، الواثقة، على هذا التيار الدافق من الأنوثة الوافرة، انضباط ذلك الشق الفاصل بين الشديين الصلبين ، من تلك اللمعة الباهرة لفخذيها المستديرين القويين » (الخماسين ـ ص ٤٨) .

ـ « ظهرت مرة ثانية : شامخة أسطورية ، شعرها الأسود ينساب على كتفيها ،

صدرها ممتد ، حركاتها واثقة » (الضحك – ص ٨٤) .

– « من خلال قميص النوم استطعت أن أرى العنق الشامخ ، والنحر الصقيل الناعم... وعندما وقفت لتجفف وجهها تكوّر الثديان ، وانحسر البطن ، وبدا الجسد متماسكا ، قويا ، فيه رشاقة من ستكون خطوتها التالية راقصة » (سلطانة – ص ٢١٨) .

– « . . بشرتها لدنة ، رطبة ، تتسرب منها شهوة . . لا أدرى كيف ، ولكن هذه المسام المفتوحة تفيض بعصارة أنثوية ، شبقية ، غير مرئية » (سلطانة – ص ٢٩٣) .

– « كان وجهك . . . ذلك الشحوب ، ولمعة العينين الضارعتين ، المعلقتين بوجهى – . . . مبهظا بتلك الشهوة المحضة التى لا تعرف الحدود أو القيود . . صريحة ، خالصة ، لا يعوقها شىء . . . بحثت فى كل النساء عنك ، النساء وهم كنّ ، وأنت ، أنت الحقيقة التى لا تتكرر ، الباقية » (سلطانة – ص ٤٦٤) .

وواقع الأمر أنها حقا باقية ، ولكنها تتكرر باستمرار فى بحثه عنها ، فى « كل النساء » هذه هى المرأة الأسطورة الواحدة المتكثرة معا . النموذج الأولى الرئيسىّ الذى يلهم النساء جميعا ويخضعهن لسطوته ، والرجال أيضا .

ولا يتردد غالب ، فى أكثر من موضع ، فى أن يشير إلى أن هذا النموذج كأنه حرم لا ينال ، هذه المرأة الأسطورة منيعة ، وليست متاحة ولا مبذولة ، لأن الشبق عنده دائما ملتبس بين التحريم والابتذال ، لأنه شبق كما قلت « ضد الشبق » . انظر مثلا وليس حصرا ، صفحة ٣٤٧ من (سلطانة) :

« استقبلتنى بلجيا بوجه عرقان ، أنف منتفخ بالإجهاد والغضب المكبوت ، وجسد مبلل (بلجيا وكل نساء العائلة لا يخطرن فى خيالى إلا مبللات) » .

وهل دلالة البلل والماء الشبقية الجنسية عند فرويد وعند غيره وفى الأساطير البدائية بالأمرْ الخافى ؟

« وشعر منكوش ، ونحرها عار حتى أعلى الثديين (اللحم المبذول ، اللين العرقان ، المقزز ، لحم المحارم) قبلتنى بشفتين جافتين على خدّى ... » .

هذا هو الوجه العكسىّ للشبق ـ اللاشبق ، لكنه وجه لصيق وملازم كالحواذ العصابى .

إشارات سريعة أريد أن أنهى بها هذه الدراسة الوجيزة :

منها أولاً عقيدة النصّ الشعبوية : إيمانه المطلق بعامة الناس ، أى بغير المثقفين . الإيمان الذى يتبدى فى شخصياته النسائية المتكررة التى « ترتفع » من صفوف الغمر المجهّل إلى مصاف المثقفات الماركسيّات اللاتى يقرأن الأدبيات الشيوعية وغيرها ويصلن إلى مستويات ثقافية تكاد لا تصدّق (ما أهمية الإيهام المقنع التقليدى فى هذا السياق ؟) ، ومنها ثانيا أنه اتخذ قرارا (ليس فى الرواية فقط) بأنه :

« سيعيش بين هؤلاء الناس ، العمال المصريين والعراقيين الذين هم رجال حقيقيون . وعندما غشيه رعب القرار ، قال لنفسه « لبعض الوقت ، على الأقل » وسوف يبتعد عن المثقفين ابتعاده عن الوباء . . . » .

« وتشكلت الصورة ببطء فى ذهنه : العمل اليدوى ـ لم يحدده بل أخذ يحسه منذ تلك اللحظة فى ذراعيه وكتفه (هل فى ذلك ما

يذكّر بتولستوى الجزمجى الهاوى ؟ لكن « العقيدة ـ الحلم » هنا ليست هواية) الحجرة الصغيرة التى سوف يسكنها فى هذا الحىّ الشعبى . وتنبه للحظة أنه عاش ذلك فى حى معروف ، فى القاهرة ، ولكن الصورة استمرت فى التشكّل ، مستعيرة معطياتها من تلك الحجرة فى حى معروف . سوف يكتب. هناك مائدة تصلح للطعام والكتابة » (ثلاثة وجوه لبغداد ص ١٤) .

ومنها مقدرة هذا النص على استدراج مستويات اللغة فى نسيجه ، فليست الحوارات باللهجة المصرية ، والعراقية ، والشامية شواهد على مهارة لغوية لا تكاد تتعثر إلا فى الأندر الأقل ، فقط ، بل إن هناك مستوى آخر من التعددية اللغوية التى لا انفصال لها ، بداهة ، عن تعددية الرؤية والدلالة ، هو التراوح المحسوب ـ عفوا أو عمدا سواء ـ بين لغة الشعر الرقيقة الناعمة ، ولغة التقرير البارد العقلانى أو حتى التسويغى المباشر، بين لغة العشق و « هذيانه » كما يقول ، ولغة النظرة التشيئية التى تشتبك وتتورط بخلجات النفس الجوّانية .

من خصائص هذا الفن الروائى الغنى صحوه الدائم بإزاء السقوط فى هوّة الميوعة العاطفية ، يقظته وتنبهه لأخطار هذا التردى الذى يمكن أن يودى بالنص إلى التهلهل أو الترهّل ، يورده موارد التهلكة . وهو يعالج احتدام النص بعدة تقنيات منها تقنية التغريب ، التدخل المباشر من الكاتب ـ الراوى ، إذ يضع نفسه بين النص وقارئه ، يوجه الخطاب مباشرة إلى القارىء ، كأنما يوقظه ويحميه من الانسياق وراء عاطفية متسايلة ما ، مثال ذلك أن يقول النص الراوى :

« هل أنا بحاجة إلى رواية تلك المعركة التى دارت بين أيوب ورجال الشرطة » .

وذلك فى محاولة لنفى ونقض الإيحاءات العاطفية لمشهد مماثل مؤثر ومؤس إلى حد الميلودراما فى مسرحية تنسى وليامز الشهيرة (عربة اسمها الرغبة) .

ومن هذه التقنيات سخرية الكاتب الراوى بالذات ، ومن التقرير ، أو الغنائية التى سبق له أن وضعها ، بكل جدية :

« قبل أن يّجلس فكّر : هل يجلس ملتصقا بها ، مثلما كان فى الداخل ؟ بدا ذلك خارج سياق الموقف ، لا ينسجم مع الغابة والشعر ، ولقاء عاشقين فى ضوء القمر ؟»..

وهكذا إلى آخر الفقرة فى ص ٦٢ من (ثلاثة وجوه لبغداد) .

*

هذا كاتب كبير بأكثر من مقياس ، وفى تقديرى بل فى يقينى إن عالمه الروائى سيظل غنيا ، ممتعا ، قابلا لأكثر من تأويل ، ومتجددا ، لأن خصبه الروحى كبير.

الروائى ناقداً

دراسة فى : نقد غالب هلسا

على جعفر العلاق
(العراق)

وحدة الذات أم انشطارها؟

لايكتفى المبدع، غالباً، بإنجاز نصوصه الفريدة، أو التغنى بعتمتها وانغلاقها البهيجين؛ فهو ليس كائناً من لغة فقط : يستثير جنونها الصافى، ويحرضها على العصيان الجميل. إن له صلة عميقة بما يلامس حقل نشاطه من ينابيع مجاورة، كالنقد مثلاً.

وصلته بهذا الحقل لاتقتصر على تغذية النقد وإشعال فضوله الدائم. ولاتتمثل، فقط، فى منجزه الإبداعى الذى يغرى النقد بالعمل ويدفعه إلى الفاعلية.

إن الصلة التى يحاول هذا البحث جلاءها، هنا، هى من نمط آخر تماماً؛ لاتقف عند نقطة الجوار التقليدية التى تقع بين الناقد والمبدع: تلك البقعة المشتركة التى يشكلها نشاطهما الإبداعى والنقدى حين يكون فى أكثر مستوياته توتراً وخصباً. إنها تجاوز ذلك كله إلى تلك الظاهرة الاستثنائية التى تسكن المبدع الواحد: حين يختزل طرفى الجدل الإبداعى والنقدى إلى طرف واحد يتفحصه ويحل فيه. أعنى حين يستعيض المبدع، بجهد مزدوج، عن تعدد الذوات، ذات المبدع وذات الناقد، بتعدد الاهتمامات وتنوعها. وحين يجمع، بتجانس فذ ومقلق، بين الحدس والعقل، بين غموض الرؤيا وصرامة التحليل.

ولاشك أن تجاوراً كهذا سيضاعف من بؤرة الاحتراق فى الذات المبدعة، ويغذى فيها عوامل التفجر الضارى. وربما كان سبباً فى عدد من الشروخ فى تلك الذات. إنه، بكلمة أخرى، عدوان على تجانسها الملتهب، وانتهاك لوحدتها المكثفة الحصينة، يؤدى، أحياناً، إلى انشطار نشاطها أو خلخلة كثافتها اللاذعة.

وإذا كان رينيه ويليك قد تساءل، فى معرض حديثه عن الشاعر ناقداً، عن جدوى تحول الشاعر إلى النقد، فلنا أن نحوّر، قليلاً، فى عبارته ليسهل انطباقها على الروائى حين يتخذ موقف الناقد. أشار ويليك إلى دانتى، وجوته، وكوليردج، هؤلاء الشعراء الذين جربوا تلك الفعالية الشائكة: الإبداع والنقد معاً، واعتبرهم «أمثلة باهرة عن الشعراء النقاد فى التاريخ » [١]. وقال إنهم لم يتمزقوا بفعل:

«الصراعات الداخلية بين الغريزة والعقل،

بل كانوا شعراء تارة ونقاداً تارة أخرى» [٢].

ونحن حين نجرد هذه العبارة من ظرفها الثقافى ومرجعياتها الخاصة، ونقترب بها من غالب هلسا ، فإن سؤالنا يبدو مشروعاً وضرورياً إلى حد بعيد:

ـــ هل كان غالب هلسا، فى ماكتب من رواية ونقد، بمنأى عن صراع الغريزة والعقل هذا؟

ـــ هل ضمن له نتاجه الأدبى المتنوع هناءة روحية، وارتواء ثقافياً، يبعث، فى جسده وروحه، النشوة، والرضا، والتجانس؟

المبدع والرئة المضافة :

قبل الدخول إلى الجهد النقدى لغالب هلسا، لابد لنا من تفحّص الدوافع التى تقود مبدعاً ما من تلك

البقعة العالية: حيث الرؤيا، والهاجس، والغريزة الفوارة لينغمر فى حقل آخر هو حقل المعاينة النقدية لجهد الآخرين. تلك المعاينة التى لايتم إنجازها، قطعاً، إلا بعدة خاصة: وعى الاستجابة وتنظيمها والتعبير عنها تعبيراً يبتعد فيه المبدع/ الناقد منهجاً وأداء عما يربطه، إلا بأقل وشيجة ممكنة، بهاجسه الإبداعى الأول: مزاجه الحر وافتتانه باللغة.

ولا أظن أن المبدع يستطيع ملامسة هذه المهمة النقدية إلا إذا كان قادراً على أن يعيش، أثناء ممارسته الجديدة، نوعاً من النسيان الجميل لجزء أساسى من عاداته الأليفة: أن يترك بينه وبين مادة عمله فسحة ضرورية تتيح له أن يتأمل تلك المادة المدروسة تأملاً موضوعياً، وتحول بينه وبين الغرق فيها.

ولكى يحقق المبدع مسعىً نقدياً متميزاً لابد أن تكون عوامل التفاعل مع النص المنقود أشد حضوراً من عناصر الانفعال به. أى أن على المبدع أن يكف عن النظر إلى النص المدروس باعتباره تجربة انفعالية فحسب: تغذى فيه محفزات الوجدان والغريزة، بل عليه أن يرتفع، بتعامله مع النص، إلى أن يكون نشاطاً تحليلياً ذا أفق ذهنى رحب، ويرتبط بشبكة منهجية رصينة.

إن اتجاه المبدع إلى ممارسة نمط كتابى آخر ليس إنعاشاً مجرداً للذات، أو تحريكاً لمروحة إضافية فى هواء الكتابة. بل هو، فى حقيقته، استجابة لدوافع معرفية وإبداعية ملحة. إنه تعبير عن فائض الحيوية الروحية والثقافية التى قد لاتجد، فى العمل الإبداعى، تجسيدها الكامل دائماً.

حين يكون المبدع مسكوناً، كغالب هلسا، بهموم معرفية وإنسانية ممضة، فإن مغرفة الإبداع تبدو عاجزة، أحياناً، عن تخفيف ما فى بئر الروح من رعد وحنين وجيشان؛ لذلك لايجد المبدع ملاذاً إلا فى لجوئه إلى كتابة أخرى رئة ورقية مضافة يسرّب عن طريقها جزءاً من توتر نفسه المحتشدة بالعذاب والمعنى.

إن جوار هاتين المملكتين: النقد والإبداع، لايكون جواراً بهيجاً باستمرار. بل يكون، فى الغالب، اشتباكاً مقلقاً، يبعث على التوتر والعناء الشديدين؛ لأن انتقال المبدع بين أرض كتابية وأخرى لايتم بيسر واسترخاء، بل يظل تجربة حافلة بمشقة من نوع خاص.

وربما كان مبعث هذا العناء أن انتقال المبدع يتم بين أرضين تفتقران إلى التجانس والتناغم الضروريين. إنه تحليق فى فضاءين مختلفين دائماً ومتنافرين فى أحيان كثيرة، والمبدع لاينتقل بينهما انتقالاً مثمراً دون أن يغير عدة عمله وذبذبات مزاجه بطريقة فعالة. إن آليات الإبداع لايمكن أن تكون، بالطريقة ذاتها، آليات للنظر النقدى. كما أن المزاج الإبداعى الفوار لايعين على الجلد فى التحليل والتقصى.

فى جمعه بين حقلين متباينين، فى ذاته الواحدة، يواجه المبدع إحساساً عالياً بالتشتت الداخلى، وتصدعاً فى مرآة الذات يحرمها تجانسها الأول، ويعكر، فى الغالب، ماءها الحميم المتناغم.

ومن وجوه هذا التمزق أن الإبداع، بالنسبة للمبدع، يظل ذا حظوة طاغية. ويظل المبدع، مهما كان عمق نشاطه النقدى، حريصاً على صفته الإبداعية: يضعها فى اعتباره الأول، ويجد فيها إرضاء لذات متأججة، ونزوعاً نرجسيا طاغيا .

كما يتجسد هذا التشتت فى انحيازه إلى صفته الأثيرة تلك فى نوع من المحاباة الطفولية لإبداعه. وقد يكون الدافع إلى هذه المحاباة افتقاده الحالة ذاتها من الارتواء والإحساس بالتوازن اللذين تتركهما، لديه، تجربته الإبداعية. وقد تتمثل، أيضاً، فى إنزال الممارسة النقدية منزلة أدنى، بالقياس إلى نشاطه الإبداعى الذى يظل هو التجربة الأساس التى تختزل رؤيا المبدع، وتلم شتاته الروحي والفكرى وتعبر عنه بإثارة مدهشة.

يشعر المبدع، أحياناً، بنوع من الحساسية الخاصة إزاء جهده الآخر، حساسية قد تصل لمستوى الغيرة

المعذبة. إنها حالة شاقة دون شك: إن جهده هذا لم يفرض عليه من خارج النفس، لكنه، فى اللحظة ذاتها، لايحظى لديه بالقبول الذى يبعث على البهجة والرضا تماماً. الرفض والقبول، الاختيار والتردد، الحدس والمنطق؛ حالة من الشجار الداخلى المشمر والمرير أيضاً، يتمركز فى الذات المبدعة، ويترك عليها آثاراً لاتمحى.

فى الإبداع، يتجه المبدع إلى المستقبل، أو هكذا يحس على الأقل، فهو حين يبدع قصيدته أو روايته، يحس أنه يخطط من أجل ذاكرة مقبلة وقراء محتملين: تخطيط للفوز بعمر إضافى يجاوز به زمنه البيولوجى، ويضمن له فى المستقبل تأثيراً يظنه مؤكداً. أما كتابة النقد، بالنسبة له، فربما تمثل، على أهميتها، اتجاهاً إلى الماضى، أى إلى أعمال منجزة، وجهود هى من حصة الماضى بحكم تحققها الفعلى. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تظل هذه الكتابة غير الإبداعية، فى تصوره، سطواً على زمن أثير لديه، هو زمن التوتر الراقى، والمخيلة المزدهرة.

الناقد والافتتان بالذات :

ومع ذلك، فإننى أميل إلى الاعتقاد بأن المبدع، وهو يتصدى للنقد ممارسة أو تنظيراً، لايبتعد ابتعاداً حاسماً عن خبرته الإبداعية الخاصة. حقاً إنه سيتجه إلى الاغتراف من منابع متعددة؛ لكن هناك، فى الغالب، طابعاً شخصياً يفوح مما يكتب من نقد، يشير إلى نبع داخلى، هو منبعه الإبداعى. من جانب آخر فإن إقامة المبدع، بشكل دائم وحميم، عند تجربته الكتابية، تضعه أحيانا فى إطار من الافتتان الذاتى بإنجازاته، واعتبارها، بوعى أو دون وعى، معياراً للحكم على ما ينجزه الآخرون، ومصدراً لاجتهادات تنظيرية وتأمل فى الأدب ومغذياته المختلفة. إن هذا القرب، الجمالى والنفسى، من المنجز الذاتى قد يحرم المبدع/ الناقد من تلك المسافة الموضوعية، أو ذلك التماسك الوجدانى والذهنى الذى يميز الموقف النقدى ويطبعه بطابع الرصانة.

من الطبيعى أن يرتبط المبدع بتجربته. ولايمثل ذلك مفارقة أو كسراً لقاعدة عامة. غير أن الارتباط لايعنى الانغمار بحمى التجربة الشخصية، أو الوقوع تحت تأثيرها الآسر. لابد من وجود مسافة نفسية ومعرفية بين المبدع وإنجازاته، أعنى بينه وبين ذلك الأفق الكتابى الذى يقيم فيه، ويتحرك ضمن مناخاته الشخصية الدافئة.

إن المنزلق الممكن والكامن دائماً فى طريق المبدع/ الناقد هو أن يكون مرجعاً لذاته . أى أن يجعل من نفسه وتجلياتها الجمالية معياراً يحتكم إليه، ويضبط على بوصلته ذبذبات حركته ومسار اجتهاداته وهو يتفحص إنجازات الآخرين.

— هل كان غالب هلسا، فى ما كتب من نقد، يصدر عن نزوع ذاتى محض؟

— هل كان له، فى أنشطته النقدية المتعددة، مرجعيات معرفية ونقدية تتخطى خبرته الإبداعية وتمتزج بأفق النقد عربياً وعالمياً؟

— هل كانت أعمال غالب هلسا النقدية تشير إلى منهج نقدى خاص، أو ملامح شخصية نقدية مترابطة؟

ضجيج الروافد :

لايتردد غالب هلسا فى البوح بمصادره ومرجعياته التى تغذى أفقه النقدى، وتحدد لنا، فى غمرة الأعمال التى يتناولها، مساراته الجمالية والفكرية. ليس هناك من مشقة تعترض طريق الباحث عن مصادر غالب هلسا. إنها لاتكمن، فقط، فى ثنايا تحليلاته، ولاتلوّح لنا من وراء النصوص وتلاحم اللغة فحسب؛ فالإشارة إليها تتناثر، فى كل مكان نصل إليه من جغرافيته النقدية، تدلنا على الطريق الذى يسلكه، والوجهة التى يقصد إليها. إن مصابحه النقدى لايستمد ضوءه من نبع واحد.

ثمة حزمة من الضوء تتضافر، معاً، لتصنع حيويته الساطعة، وروافده الضاجة.

إن أول ما يواجهنا، ونحن نتتبع جهوده النقدية، أن الجانب الفكري يشكل أحد الثوابت في ممارسته النقد. إنه كثيرا ما يحتكم إلى تجليات وعي الكاتب، وانفتاح نصه الأدبي على الواقع ليسلط عليه طاقته وقوة تأثيره. وهو يشير، بعبارة باترة، إلى احتكامه إلى «المنهج الماركسي» [٣]، ذلك لأن الماركسية، بالنسبة له «علم، ومنهج أخلاق» [٤] ويتجلى احتكامه هذا في الكثير في مواقفه النقدية مما يكتب عنه من نصوص وظواهر أدبية أو اجتماعية أو فكرية.

كما أن مزاجه الشخصي يشكل مرتكزاً آخر يغذي اجتهاداته النقدية ويعمق من فاعليتها. إنه يشير، باستمرار، إلى اعتماده على ذائقته الخاصة ناقداً و روائياً: «ما أنا إلا ناقد متذوق» [٥] ويشير، مراراً إلى طريقته في النقد، تلك الطريقة التي لاتستضيء بمنهج صارم في فحص النص واقتناص شرارته المؤثرة، بل تنبثق عن ذوق شخصي ومزاج فردي خاص. إن الذوق، في تجربة غالب هلسا النقدية، يحتل مرتبة أساسية، أمّا المنهج الذي يضبط ذلك المزاج، ويهدّيء من جموحه فيأتي في مرتبة أدنى:

«إنني، في النقد عموماً أحتكم إلى ذوقي، ثم أحاول بعد ذلك أن أجد المبررات الموضوعية لتذوقي [٦]» .

ومع أن غالب هلسا يعترف بما للذوق من سطوة عليه، إلا أنه يفصح، في الوقت ذاته، عن إحساس مقلق إزاء هذه السطوة. فهو، كما يبدو، لايستسلم لها برضا نهائي. لذلك يلجأ، أحيانا، إلى التكتم على آثار ذوقه الشخصي وإخفاء ملامحه:

«أجد أن سيطرة التحليل الذهني للأعمال الأدبية التي أنقدها .. محاولة لإخفاء حقيقة أنني أحكم ذوقي وحسي حين أكتب النقد [٧]» .

ويمكن القول إن التحليل النفسي يشكل رافداً آخر، في تجربة غالب هلسا النقدية. إنه كثيراً ما يحيل، في دراساته، إلى مصطلحات فرويدية ثبت استخدامها في النشاط النقدي. وهو قد يلجأ إلى استخدامها على نطاق واسع عندما يستجيب النص لآليات هذا التحليل ومصطلحاته. لقد تم ذلك عندما أخضع مسيرة يوسف إدريس القصصية للتحليل على ضوء عقدة أوديب [٨] . وحدث، أيضاً، حين تحدث عن نرجسية الشكل الروائي وحلم اليقظة في رواية (البحث عن وليد مسعود) لجبرا إبراهيم جبرا [٩] . وكذلك عندما حاول الكشف عن هيمنة المكبوت الجنسي على بعض قصص محمد خضير [١٠] . من جانب آخر، قد يستخدم غالب هلسا المصطلح النفسي جزئياً حين يجد أن جزءاً من النص المدروس فقط يحتمل ذلك، كما حدث، مثلاً، بالنسبة لمعلقة امرىء القيس [١١] .

إن المتتبع لغالب هلسا سيكتشف أن لباشلار تأثيراً لاتخطئه العين على كتاباته النقدية. ولا غرابة في ذلك؛ إذ إن الذوق الفردي، الذي اعتبرناه إحدى الركائز الهامة في نقد هلسا، يعد من المكونات الأساسية للمنهج الظاهراتي الذي يتبعه جاستون باشلار في كتاباته. وهذا المنهج يجعل للذات «موضوعها الخاص، المستقل عن الواقع الخارجي» [١٢] . ويعلي من شأن الحدس والرؤيا الداخلية.

لقد فتح باشلار، أمام غالب هلسا، طريقاً لم يكن في البال سابقاً: المكان. إشارة صوب أفق جديد، يحفل بالدلالة، ويشكل عنصر ثراء وإثارة في نسيج النص ومكوناته. مع أن هلسا لم يكن خالي الذهن تماماً من فكرة المكان وخطورته في الأدب: «منذ فترة كانت تلح على مسألة (المكان) في الرواية والقصة العربية» [١٣] . غير أن المكان، لدى غالب هلسا، كان مغايراً للمكان الباشلاري:

«ما كنت أفهمه من مصطلح المكانية قبل أن أقرأ هذا الكتاب .. هو المكان الأليف، ولكنني كنت أتصور تلك الألفة على أنها ملامح المدينة المألوفة، والتي تعرف تاريخها وحاضرها جيداً، مثل الشارع الذي ندمن الجلوس في مقاهيه، الأزقة الشعبية، البيت ذي الخصوصية الهندسية والزخرفية..» (١٤).

وهكذا كان كتاب باشلار (جماليات المكان) مفتاحاً لفهم جديد لفكرة المكان يتخطى فكرة غالب هلسا عنه ويحل محلها فكرة تقوم على الحدس «وتتصل بجوهر العمل الفني.. الصورة الفنية» (١٥).

لقد أثار هذا الكتاب المدهش افتتاناً خاصاً لدى غالب هلسا بفكرة المكان دفعه، أولا، إلى ترجمته إلى العربية، ثم الانتباه، ثانيا، إلى فكرة المكان، كما يتصورها باشلار، وأثرها في الإبداع الروائي العربي (١٦).

المبدع والعمارة النقدية:

كيف يفهم المبدع النقد؟

هل يمكن لنا أن نطالبه، وهو ينصرف إلى هذا الحقل الشائك، بعمارة نقدية ضخمة على حد تعبير إليوت؟ وهل يحق لنا أن نتوقع منه منهجاً نقدياً شديد الترابط، يشد جهوده النقدية إلى بعضها البعض، ويلم شتاتها في شبكة واحدة؟

إن المبدع، حين يعبر عن حيويته في حقل إضافي كالنقد، لايستسلم، تماماً، لحقله الجديد هذا، ولايوغل بعيداً في أدغاله المعقدة، بل يظل دائم الالتفات إلى نقطة انطلاقه الأولى، عصياً على القطيعة مع ينابيعه الأساسية.

يقول ت . س. إليوت، وهو من الأمثلة النادرة على تجاور طاقتي التركيب والتحليل في إهاب عميق متجانس، إن نقده ليس «تصميماً لعمارة نقدية ضخمة» (١٧) بل هو نشاط إضافي. إنه، بعبارة أخرى «ناتج جانبي لنشاطه الخلاق» (١٨). لذلك فإننا لا نسعى، هنا ، إلى البرهنة على وجود عمارة ضخمة كهذه. إن البحث سيتجه، عوضاً عن ذلك، إلى استنطاق النصوص النقدية لغالب هلسا في محاولة للعثور على ملامح عامة لنشاطاته في مجال النقد. إن جهوده، خارج دائرة الإبداع المحض، لاتتمثل في نشاط نقدي مترابط، بل تتوزع، وتختلف، وتتمايز إلى حد يثير الدهشة. ولا أظن أن تنوعاً بهذه السعة والغزارة يمكن أن يتيح لنا العثور على إطار رؤيوي أو جمالي واحد يحتضنها ويوحد بين ملامحها.

هل النقد، بالنسبة للمبدع، إفصاح عن هوس بالذات؟ أعني هل يمثل النقد، بالنسبة له، قناة إضافية يسلكها، المبدع، لوضع أناه المبدعة تحت ضوء استثنائي؟ وهل النقد الذي يكتبه المبدعون يجسد، في دلالته النهائية، حالة الذات وهي تستنفر الجمالي والنقدي معاً للإعلان عن نرجسيتها الفائضة؟

لا أبغي من طرح هذه الأسئلة الإيحاء بالطريق الذي سيسلكه هذا البحث؛ فليس من مهمتي، هنا، تقصّي البواعث النفسية التي تدفع بالمبدع، عامة، ودفعت بغالب هلسا بالتحديد إلى سلوك هذا المسلك الإضافي: النقد. لكن هذه الأسئلة تساعد، كما أظن، على تقريبنا من مناخ خاص كان يكتب فيه هلسا، مناخ لم تخفت فيه نبرة المبدع، بل كانت تفتّت جمرتها هنا وهناك فتشيع في نقده الكثير من عطر الذات ودفئها الشخصي والإنساني.

لم يكن النقد، بالنسبة له، برهاناً على تفوق ذاتي، أو لهواً تحت ضوء النص. بل كان، على العكس من ذلك، لايرى النقد إلا مفسراً للفن ومقيماً له وعوناً على تذوقه (١٩). ولم يكن يرى في الجدل حول الفن، على مر العصور، نشاطاً ذهنياً محضاً، بل صراعاً كاد أن يكون «التجسيد والتعبير الأمثل عن الصراع الاجتماعي» (٢٠).

لذلك لاتكون المنجزات الفنية والأدبية بنى منغلقة على ذاتها بل هى التعبير الأرقى الذى ينبثق، بحرارته وعنفه، عن احتدام عناصر الصراع، فى الواقع، وتشابكها تشابكاً مدوياً.

والممارسة النقدية ، في ازدهارها أو ضمورها ، ترتبط بالواقع ارتباطاً متيناً. إن نموها لايعود إلى مغذيات ذاتية فقط، كما أن تراجعها لايكمن تفسيره فى ما تختلج به الذات من تشتت أو فقر. للواقع ، إذن، دور حاسم، كما يرى غالب هلسا، فى إنضاج النشاط النقدى ، أو تحويله إلى ثرثرة لاوظيفة لها. إن درجة التحضر، فى مجتمع ما، يدفع بالنقد إلى درجة من الفاعلية والإثارة؛ لذلك فإنه يربط، ربطاً محكماً، بين النقد والمناخ الحضارى الذى يرافقه حين يقول:

«إنه فى عصور النهوض التاريخى والازدهار الحضارى التى تتميز بصراع اجتماعى نشط يزدهر النقد الأدبى والفنى، وإنه يهبط فى فترات التدهور» (٢١).

ولايقف، فى ربطه بين مستوى النقد والمستوى الحضارى، عند هذا الحد. بل يذهب أبعد من ذلك حين يرى، بطريقة لاتخلو من المبالغة ربما، أن تطور النقد يحدده الصراع السياسى فى مرحلة ما، وفى مجتمع محدد:

«إن موقف السلطة، وقوة حركة المعارضة لها يحددان إلى حد بعيد ازدهار أو انطفاء نشاط الحركة النقدية» (٢٢).

وبدافع من هذا الإيمان الملتهب يرى غالب هلسا أن للفن دوراً عظيماً فى الحياة. إنه «أهم وسيلة للمعرفة الإنسانية» (٢٣)، ذلك لأنه «يعيد بناء الواقع حتى يتيح لمتلقى الفن أن يدرك واقعه بعمق» (٢٤).

النص، الواقع والجسد :

صار معروفاً، إلى حد كبير، أن الإبداع لايتأسس، فقط، على معطى واقعى، بل ينبثق، فى أحيان كثيرة، عن ذلك التجانس القلق بين عناصر لايبدو تجاورها آمناً أو أكيداً: الحلم والواقع، الخبرة والذاكرة، الحنين والتوقع. وهذه العناصر، فى تلاحمها بفعل الإبداع، لاتستسلم لوئام نهائى يجمع بينها. بل تظل، وهذا مبعث الحيوية فيها ربما، قلقة، متنافرة.

إن طاقة الخيال تلعب دوراً حاسماً فى تنظيم عناصر النص وتنمية أجزائه، تخفف مما بين الذكرى والتجربة أو الحنين والتوقع من فجوة أو تضاد، وتمارس عملية صهر هائلة لخزين الذاكرة فتجعله جزءا من نسيج كلى. ورغم ذلك فإن عمل الذاكرة لايستهان به فى التشكيل الأدبى. إنها الإناء المحكم الإغلاق الذى يحتفظ بالذكريات طرية حارة. ولا شك فى أن هذا السعى المحموم واللهفة لتذاكر ما سنضطر فى النهاية إلى فقدانه هو «أقوى منابع الفن» (٢٥) ،كما يقول روزنتال.

كان غالب هلسا يسعى إلى تفحص هذا المستوى فى ما قرأ من أعمال روائية أو شعرية. إنه دائم البحث عما فى النص من حيوية وثراء نابعين لامن مجرد الصياغة الفذة فقط، بل مما فى تلك الأعمال من حياة ضاجة. لقد كان مأخوذاً بالروافد التى تربط بين النص والعالم. وكانت جاذبية النص الأدبى، بالنسبة له، لاتتأتى من قدرة تشكيلية محض، أو بهاء لغوى أخاذ. إن ما يفتنه فى النص احتشاده بالحياة العنيفة الحارة، وامتلاؤه بدم التجربة وتوترها.

ويكاد إلحاح غالب هلسا على هذا الجانب أن يكون هاجساً مهيمناً، يعاوده فى معظم كتاباته النقدية. إنه مطلبه الأثير الذى لايكف عن مطاردته فى ثنايا النصوص التى يكتب عنها.

إن النص الأدبي، شعـراً كـان أو رواية، لابد أن يصدر عن تجربة عميقة، تتشكل في هيئة من الصياغة شديدة الارتباط بالتجربة وتشظياتها. وفي غياب هذا الشرط فإن النص لايعدو كونه انفصالاً بين القول الأدبي ودوافعه. يرى غالب هلسا أن السر في حيوية القصيدة الجاهلية مثلاً، يكمن، في ذلك الارتباط بين الشاعر الجاهلي والرصيد الوجداني للبشر الذين يعايشهم. لقد كان الشاعر:

«يعيش التجارب الانفعالية للجماعة كواحد منها، ينغمر في عمق معاناتها وفرحها، لاكمتأمل خارجي يبحث عن موضوع فنه» (٢٦).

وحتى ولاؤه القبلي لم يكن ولاء خارجياً، لم يكن يتحدر إليه بحكم الموروث أو العادة، أو الأمر المفروض عليه بقوة العرف وبطش التقاليد. بل كان «ولاء تلقائياً يدخل ضمن تكوينه النفسي» (٢٧). كان هلسا، في تتبعه لهذه الوشيجة التي تربط الشاعر الجاهلي بواقعه، يسعى إلى الكشف عن ذلك النسغ الطري، الدافق بالحيـاة، الذي يشد القصيدة الجاهلية إلى هواء العالم وقسوته. إن الشاعر الجاهلي:

«لم يكن يعاني من الانفصال بين الممارسة اليومية وبين قيمه ومعتقداته. لم يكن شعره إلا تعبيراً عن تجربته الذاتية، وكانت هذه التجربة الذاتية تجسيداً لتجربة الجماعة في عصره وتعبيراً واقعياً عن قيمها وممارساتها» (٢٨).

ويبدو لي أن الربط، بين الشاعر الجاهلي وواقعه، كان يشكل الصورة التي يراها هلسا نقيضاً للشعر المعاصر، في بعض مستوياته التي تؤكد، في معظم الأحيان، انفصالها عن حرارة اليومي والمحسوس. لم يكن غالب هلسا يبحث عن ذلك الرباط النموذجي بين الشاعر الجاهلي والحياة العامة إلا استدراجاً لتلك الحيوية البعيدة، لذلك الغياب الذي لا يزال حاضراً ومشعاً، لوضعه في مواجهة الصورة المفككة لمعظم شعرنا المعاصر، أعني حضوره الغائب الذي جر الشاعر الحديث، إلى عالم من التشابه والامتثال تحوّل فيه الشعر، في الغالب، من أخلاقية الإبداع إلى أخلاقية البضاعة، من بهاء التجربة المؤلمة إلى متطلبات الكذب والزلفى. وصار الشعر، في معظمه، يفتقر إلى مايجعل الشعر عملاً خالداً: الصدور عن إرادة حرة، والإصغاء إلى أنين العالم بعمق ووعي جميلين.

إن حيوية القصيدة الجاهلية، كما يرى هلسا، ما كانت لتتحقق، بذلك المستوى العنيف، لو لم يكن الشاعر، آنذاك، حراً وتلقائياً، لم يكن قد تم إخضاعه:

«ولم يستوعب في جهاز الدولة الكبير الذي يستلب منه حريته، ويحوله إلى مجرد ملحق للجهاز الدعائي للدولة (٢٩)».

وغالب هلسا يتوغل بعيداً، وبدافع من هذا الافتتان الطاغي بحيوية النص، في تفحص الشعر الماجن وتجربة شعرائه. لقد حظي الشعراء المجّان وقصائدهم العابثة بعناية استثنائية منه. فقد كانوا، باقتناصهم ما في الحياة من شراسة وسرية، مبعث إغراء، لغالب هلسا، لا يقاوم. كان يري فيهم إجابة جريئة وصائبة على قضية الأدب وصلته بالحياة، ومسعى لبلورة رؤية جمالية خاصة في الشعر العربي. ولا يتردد، هلسا، في القول إن شعرنا العربي الذي عاني من الركود والتدهور سنوات طويلة لم يستعد نبضه وفاعليته إلا على أيدي هؤلاء الشعراء الماجنين وأتباعهم (٣٠). وهكذا كان شعر المجّان يشكل، لدى هلسا، الصورة البهيّة للشعر الذي يستجيب لنداء الحياة وبشاشتها إزاء شعر آخر تحول، بفعل تنكره لنداء الذات وتحرق الجسد، إلي شعر من معدن لا دفء فيه ولاجمال. وصار الشاعر لا يعبر إلا عن :

«مطلقات تقع خارج نطاق الفرد، فتحول الشعر إلى شعر نمطي ـ اتباعي، يلتزم بقوالب جاهزة، ويعالج قضايا لا تتصل بتجربة الشاعر الحقيقية ... الشاعر أصبح ما يريده الآخرون أن يكون، لا هو ذاته، وأصبح يجد تبريره من خارجه، من مصادرات الجماعة والدين والسياسة» (٣١).

ولا يتوقف غالب هلسا، عند هذا الحد؛ فقوة التجربة ودمها الواقعي يدفعان به بعيداً في تتبع صلة الإبداع بالواقع الحي (٣٢). لقد هيمنت هذه الفكرة عليه هيمنة طاغية حتى بات يحسبها عنصراً أساسيا في نظرية الشعراء المجان ورؤيتهم الجمالية (٣٣). وقد ذهب به إعجابه بتجربتهم إلى حد مبالغ فيه، حين رأى أنهم لم يجاوزوا، في رؤيتهم الجمالية، نقاد عصرهم فقط بل نقاداً معاصرين شديدي التأثير في ثقافتنا المعاصرة مثل طه حسين، والعقاد، ومندور، والمازني (٣٤).

إن غالب هلسا يطلق العنان لمعياره هذا لا في حقل الشعر فقط ، بل يتجاوز ذلك إلى القصة القصيرة والرواية أيضاً؛ الصلة بالحياة، ارتباط النص بالواقع الراجف المتحرك، تلك هي شرارة الحياة التي تحقق رفاهنا الداخلي، وتعطي لعذابنا معنى أرقى. وبدون ذلك لايعود في النص الأدبي، في رأى غالب هلسا؛ ما يبرر وجوده؛ فالأدب الجيد هو الأدب القادر على تحريرنا(٣٥).

في دراسته لمجموعة محمد خضير القصصية (المملكة السوداء) يسجل هلسا جملة من الملاحظات لعل أهمها صلة النص السردي بالتجربة الحياتية. وهو يربط، ربطاً متطرفاً كعادته، بينهما إلى الحد الذي يصبحان فيه طرفين في مزيج لا ينفصل . يري غالب هلسا :

« إن غياب التاريخية وعنصر السيرة الذاتية في القصة العراقية يشكل خطورة بالغة لأنها قد تعني غياب جوهر الفن ذاته، وهو التجربة الإنسانية» (٣٦).

وغالب هلسا، في رصده صلة النص بالحياة، يتخذ من الجسد معياراً يضبط بموجبه تلك الصلة، أو جسراً يتم من خلاله عبور شحنة الحياة وجمرتها الريانة الهائجة إلى عتمة اللغة وثناياها الكثيفة. والجسد، في المنجز الإبداعي، هو نافذة النص على الحياة، بعنفها الضاري. وهو، أيضاً، النقطة التي يشتبك فيها إنسان الحياة بإنسان النص.

وجسدية العمل الأدبي لاتعدو كونها انشغال النص بالكائن الإنساني: رغباته الخفية وحنينه الوحشي.إنها دم الحياة حين ينعش اللغة، ويندفع حاراً مهموماً في ثنايا العمل كله. ولم يكن غالب هلسا، باهتمامه الملح هذا، يستجيب لنداء الجسد في الأعمال المعاصرة فقط، كما أن اهتمامه لم يقف عند الشعراء المجّان وجسدية قصائدهم كما رأينا. لقد كان اهتمامه يوغل في التراث باحثاً عن جذر فلسفي لهذه النزعة الفوّارة بالحياة والرفض للسائد من الثوابت. وهكذا وجد هلسا في فلسفة إبراهيم النظام ربطاً سببياً عميقاً بين حرية الإنسان وجسده؛ لأن الإنسان هو الكائن الوحيد في هذا الكون الذي «يمتلك حرية الاختيار.. لأنه يملك جسداً» (٣٧). ونحن حين نتأمل عبارة النظام التالية:

«إن سبيل كون الروح في هذا البدن على جهة أن البدن آفة عليه وباعث له على الاختيار، ولو خلص منه لكانت أفعاله على التولد والاضطرار» (٣٨)،

فلا نظن أن غالب هلسا، في عبارته السابقة، قد ذهب بعيداً عن جوهر عبارة النظام الذي يؤكد اعتبار الجسد شرطاً تتحقق بمقتضاه حرية الروح وقدرتها على الاختيار.

وليس الجسد، في حضوره النصي، فيضاً حسياً محضاً، وليس إفصاحاً عن هوس بالحياة، أو استدعاء

لمقموعاتها الراكدة فى قاع الروح فحسب. بل هو ،كما يراه هلسا، قوة وعى، وفرادة، وتغيير. ذلك لأن :

«التأكيد على الإنسان كجسد هو تعبير عن بداية إحساس الإنسان بنفسه كفرد متمايز عن مطلقات الجماعة ـ القبيلة، البلدة الطبقة.. قادر على أن يشرع لذاته، وأن يكون فى موقف البطولة الفردية القادرة أن تحرك العالم، وأن يحس بجسده من خلال استغراق حسى فى اللحظة المعاشة»(٣٩).

وهكذا لايتحدد الجسد بوظيفته الحسية فقط، بل يغدو محركاً لدور جسيم فى حياة المبدع والمجتمع معاً. قوة للتفرد والبطولة والتأثير فى حركة الحياة. وهو، بعد ذلك، يبث فى لغة النص ونسيجه المشتبك دفئاً وحيوية باهرين. ويجعل منهما مزيجاً شديد التأثير: حرارة الخبرة وجرأة الجسد. وحين تتقدم الحياة وخبرتها المحتدمة تتراجع سطوة الذاكرة وراء ذلك الوهج الحياتى الناضج من لغة النص وتشكلاته.

لقد كان لاكتشاف حرية الجسد أثره البارز فى ما تضجّ به قصائد الماجنين مثلاً، من نشوة متباهية، وجرأة عابثة. وفى معالجته لهذه النقطة يشير غالب هلسا إلى:

«إن قدراً كبيراً من هذا التباهى وما كان يتصف به من جسارة ووقاحة والذى ما زال حتى الآن يجرح الذوق العام يعود إلى الفرحة العارمة لاكتشاف الإنسان لجسده، وللحرية التى أخذ يفرضها على ذلك المجتمع»(٤٠).

إن الربط بين النص والحياة يفصح عن نفسه بجلاء كبير فى معظم كتابات غالب هلسا، فهو يرى أن وميض التجربة الجسدية حين خفت وميضه خفتت معه جذوة اللغة، وبهت، تدريجياً، عنفوان النص؛ إذ لم يعد يمتلك «عينين يرى بهما، ولايعانى فى التعبير عن تجربة حقيقية عاشها» (٤١)، لقد أصبح يعتمد لاجيشان الحياة ودفء المحسوس بل مخزون الذاكرة وركام العام والشائع من الصيغ والأساليب . فالتعبير، لديه، قد تحول إلى خطوط عامة، ومجازات لاتستند إلا إلى العلاقات الذهنية والسفسطة (٤٢).

ومن الطريف أن نلاحظ أن دعوة غالب هلسا إلى ارتباط النص بنار الحياة تكاد ترتقى إلى مستوى الهاجس المهيمن على ما يكتب؛ إن هذه الدعوة لا تقتصر على ممارسته النقدية، بل نجد تجسيدها الحى فى معظم أعماله الروائية أيضاً. وتبدو هذه الفكرة الملحة وكأنها تلم أطراف كتاباته النقدية والإبداعية معاً، وتخفّف مما يبدو عليها، أحياناً، من افتقار إلى المناخ الواحد. لذلك كان هلسا:

«يستمد مادته الروائية من فضاء الحياة اليومية، وكان يستمد من هذا الفضاء لغته الروائية البعيدة، البعد كله، عن اللغة القاموسية، التى لا تخضع إلى حرارة الحياة بل تخضع الحياة إلى برودتها المتوارثة» (٤٣).

وهكذا كانت سطوة اليومى على غالب هلسا روائياً وناقداً. سطوة كانت تبحث عن تجلياتها فى منجزاته الإبداعية ، وجهوده النقدية على السواء. ولم يكن اليومى أو المحسوس خياراً سهلاً أو عابراً ، بل كان يضرب بجذوره بعيداً فى تربة فكرية وسلوكية حارة قبل أن يأخذ أشكاله وتجسيداته فى إبداعه ونقده. لقد كانت رواياته ذاتها:

«تعبيراً عن ضيعة الفرد وحرمانه فى وجوده اليومى المباشر، وهذا ما جعل اليومى يحتل مكاناً واسعاً فى هذه الروايات» (٤٤).

ورغم إلحاح اليومى على وعى غالب هلسا فإنه لم يندفع، بفعل ذلك الإلحاح، إلى مطالبة النص الأدبى بما يخرج به عن طبيعته الجمالية وعناصره التى تشكل بنيته ومواطن الفاعلية فيه.

لقد بات واضحاً، لديه، ومنذ البدء، أن الجمالى لا الوثائقى هو ما يستدرجنا إلى النص ويحكم صلتنا به.

كما أن بهاء النص لايتعارض مع دوره؛ إن فاعلية نص ما قد تصل إلى أكثر مستوياتها إثارة حين يتناول الواقع بطريقة خلاقة، تغيب فيها الصورة المعروفة ليستعاض عنها بالصورة الأخرى: أعنى الصورة التى لم نعهدها، ولم تصالحنا معها الألفة والمسايرة، تلك الصورة التى تستفز وعينا وكأننا نقف، للمرة الأولى، على حقيقتها التي خفيت، سنوات طويلة، عنا.

غير أن غالب هلسا يندفع، أحياناً، إلى مدى بعيد فى تتبعه للعنصر الواقعى فى نسيج النص ومناخاته. فهو يأخذ على محمد خضير، مثلاً، استخداماته الميثولوجية فى مجموعته القصصية (المملكة السوداء)، ويرى أن عناصر الموقف الأساسى، فى تلك القصص، عناصر غير واقعية [٤٥]. وحين يتأمل العبارة التالية التى يتحدث فيها محمد خضير عن دوافعه لاختيار هذا المنحى الأسطورى:

«إننى على يقين أن امرأة العالم الأسفل هى أفضل البؤر الاجتماعية التى تتجمع عندها موروثات الميثولوجيا العراقية وأنماط السلوك الاجتماعى، بالإضافة إلى أنها وسط اجتماعى حساس يجتذب إليه إشعاعات الشعور الجماعى ومن ثم يعكسها فى جو القصة» [٤٦].

فإنه يرى فيها طرحاً لاتاريخيا [٤٧] ويذهب إلى القول إن خصوصيات الشعوب لاتنبع من ميثولوجيتها وأساطيرها بل من تقدمها الحضارى [٤٨]. ومع أن غالب هلسا قد يبدو محقاً هنا إلى حد ما، غير أن الرؤيا الأسطورية لاتمر، دائما، عبر ضبابها الميثولوجي فوق الواقعة الاجتماعية، كما أن تاريخية الشخوص أو الأحداث وتمايزهما لايحتجبان، باستمرار، وراء كثافة الأسطورة. إن الأسطورة قد تكون عوناً على إبراز المحتوى الصارم الخفى لواقعة ما، والكشف عما فيها من رعب وهمجية. فالأسطورى ليس قمعاً للاجتماعى، بل استثارة له، وإضاءة جارفة لمخبآته. إن الأسطورة ليست حجراً ملقى فى الريح، بل هى، ومنذ نشأتها، جنين يرتبط بالإنسان ووضعه الخاص، وما واجهه من ضغوط طاحنة. وهى، بالتالى، تجسيد لخصائصه النفسية. لقد برهنت دائما:

«على أنها متجددة وجديرة بالحياة لأن الخيال البشرى يعيد شحنها فى كل عصر، ويخلع عليها ثوباً جديداً، ويطبعها بطابعه الزمانى والمكانى الخاصين» [٤٩].

ومنذ نشأتها أيضاً، كان ارتباطها بالأدب عميقاً وشديد التعقيد. كانت تحتضن ازدهار الحلم البشرى وانكساره على الدوام. حقاً كانت تمثل «التفكير الحلمى للشعب» [٥٠] كما مثل الحلم «أسطورة الفرد». مع ذلك يفصح غالب هلسا عن رؤيته للنص بطريقة حاسمة. إن النص، بالنسبة له، هو «نص أدبى وليس وثيقة اجتماعية أو إعلاناً سياسيا» [٥١]. كما أن مايتحدث عنه من مواقف سياسية أو اجتماعية فى بعض النصوص إنما يطرحها «من زاوية النص» [٥٢]. وقد فعل ذلك فى أكثر من دراسة له؛ فى مناقشته الرؤيا الاجتماعية مثلاً يأخذ على بعض كتاب القصة القصيرة أنهم يسقطون رؤاهم على شخصيات القصة، ويحركونها كالدمى، لايتركون لها أن تنطلق، فى حركتها أو نموها أو أهوائها، من وضع اجتماعى أو نفسى يخصها وحدها وينبثق عن تكوينها. يقول هلسا إن:

«الحديث والشرح نيابة عن الشخصيات وبلسان غير لسانهم، ومن ثم وضع الشروح والتبريرات هى بعض الآثار السلبية لتلك الرؤية الاجتماعية الساذجة المتعالية على الواقع» [٥٣].

قوة الوعي وبراءة اللعب :

لم يكن غالب هلسا روائياً فحسب، كما أن إبداعه الروائى لم ينهض على ثقافة أدبية محض. لقد كان

إنساناً يعذبه وعى حاد بالواقع وإدراك مرير لتناقضاته المخيفة. لذلك ليست الكتابة، بالنسبة له، مجرد اشتباك مع اللغة، أو مغامرة بريئة مع شطحاتها الصافية، بل كانت صورة لوعيه المعذب، وتجسيداً لمواقفه الفاعلة فى الحياة ومواجهة ضغوطها، رغم ما فى مظهره من وداعة وحزن عجيبين. لقد كان غالب هلسا:

«شخصا لا يوحي منظره الهادىء وأسلوبه الرخو فى الحديث ، إنه يضمر فى أعماقه ناراً متأججة من المشاعر العنيفة الحادة ، والتى لم تكن تعلن عن نفسها إلا فى بعض كتاباته ومواقفه الحياتية»[٥٤] .

وكان يمكن لهذا الميراث من السلوك إزاء الواقع، أن يؤثر على جوانب كثيرة من مسلكه النقدى : أن يرّجح، بطريقة صارمة، نضالية النص الأدبى على جماليته، وأن يجعل من موقف المبدع، من الحياة، أساساً للحكم على قيمة النص وجدارته بالتسمية. غير أن غالب هلسا يميل إلى التأكيد أن الأدب الجيد لا يمكن وصفه بالرجعية السياسية أو التخلف الاجتماعى[٥٥]، أى أن جودة الإبداع كفيلة بوضع هذا الأدب، بغض النظر عن موقفه الإيديولوجى، فى صف التقدم[٥٦] . ويكشف، بعبارة أكثر جرأة، عن إيمانه هذا، حين يقول :

« مهما كانت ثورية الكاتب والتزامه بأكثر قضايا العصر تقدماً فى المجالين السياسى والاجتماعى فإن كل أدب ردىء بمقاييس الفن البحتة هو فن رجعى، معاد للإنسان، ومعاد للتقدم» [٥٧].

أى أن الفن المنجز بطريقة رديئة هو، فى تصوره، فن رجعى، بغض النظر عن موقف صاحبه من الإنسان وأحلامه فى الحياة. إن الرداءة الفنية تصبح، هنا، رداءة فى الفكر وبشاعة فى المواقف.

ومع أن إيمان غالب هلسا بذلك لا يمكن زعزعته، إلا أن لتاريخ الإبداع، عربياً وعالمياً، شهادة مغايرة. من الممكن، تماماً، أن يكون نص ما، على مستوى اللغة والصياغة، محكماً، ثرياً فائق الشفافية. لكنه، فى الوقت ذاته، مشحون برؤيا خانقة ومعادية للإنسان. كما أن العكس ممكن أيضاً. والأمثلة على ذلك متوفرة على نطاق واسع وشديد الوضوح .

ربما كان ت.س. إليوت أحد الأمثلة الساطعة على تمزق النص بين قوتين متنافرتين: قوة الشكل وتخلف الرؤيا. إن إليوت الذى كان يشير إلى نفسه باستمرار بأنه ملكى فى السياسة وكاثوليكى فى الدين، وكلاسيكى فى الأدب، لم تتجسد رؤياه، بعناصرها المتزمتة هذه، فى نص متخلف جمالياً. لقد كانت نصوصه الشعرية تفتح أفقاً جديداً، فى القول الشعرى، وتضع، موضع التطبيق، اجتهادات شعرية مرموقة، مع أنه كان يندفع، فى طريقه الشعرى، بقوة روحية وفكرية محافظة . كما أن قصائد إليوت ذاتها لم تكن بمنجاة من ذلك التناقض الذى كان يعتمل داخل إليوت مفكراً ومبدعاً [٥٨] .

لذلك، فإن الربط، ربطاً آلياً، بين المنجز الإبداعى وتقدمية الموقف لاسند كبيراً له فى عالم الإبداع الفنى. وهو يقوم على فكرة خطيرة، رغم إنسانيتها الفائقة: كل مبدع متميز هو تقدمى بالضرورة، كما أن النص المخفق، على المستوى الجمالى، هو نص معاد للإنسان وربما كان موقف غالب هلسا هذا يعود، فى الكثير من عناصره، إلى رؤياه الفكرية الواثقة ومزاجه المتفائل .

الإبداع والمكابدة :

مع أن غالب هلسا كان ينكر، فى الكثير من كتاباته، المطابقة الفوتوغرافية بين النص ومحفزاته الواقعية إلا أنه كان، من جانب آخر، لا ينظر إلى النص الإبداعى على أنه إبداع محض، يتحدر من موهبة سيالة ويتصف بالعفوية .

لم يكن النص، بالنسبة له، استجابة تلقائية للتجربة أو فورة الهزة الأولى أمام الشيء أو الفكرة أو الواقعة.

لذلك فهو يرفض بصرامة مقولة المطبوع والمصنوع فى الشعر العربى. إن النص المصنوع، فى رأيه، هو الذى يستند إلى معاناة الكاتب فى خلقه والمكابدة فى تجسيده (٥٩). ويرى، أيضاً، أن التمييز بين شعر وشعر ماهو إلا خلط مضحك بين فن حقيقى «يصدر عن معاناة» (٦٠) ويهدف إلى إيصال تجربة الفنان إلى المتلقى(٦١) وبين الزيف الذى يتحول فيه العمل الفنى «إلى صياغات ذهنية»(٦٢). ويحاول الناقد تفسير هذه الثنائية : الطبع والصنعة فى الإبداع العربى. وبحماسة تعلى من شأن الكد والمعاناة مقابل الإلهام الطاغى يفسر غالب هلسا تلك الثنائية بوجود عقليتين متباينتين تبايناً حادا:

«عقلية إقطاعية ترى فى كل إبداعات الإنسان إلهاما مسبقاً، وتوجيهاً إلهياً قبلياً. وترى أن كل جهد إنسانى هو ابتذال»(٦٣).

أى أنّ هناك، فى رأى هلسا، نمطين من الأفعال، يضم الأول منهما أفعالاً «موهوبة من الله»(٦٤) لا تحتاج إلى تعليم مثل الفروسية والكرم والشعر والشجاعة. أما النمط الثانى فيشتمل على «أفعال هابطة» (٦٥) هى نتاج العمل الإنسانى كالزراعة والتجارة والكتابة والموسيقى والغناء.

ولا يشترط غالب هلسا، فى النص، المكابدة الحقيقية فقط، بل يذهب، فى ذلك، مذهباً بعيداً. إن النص الأدبى، والروائى منه بشكل خاص، لا يكون مقنعاً إلا إذا استند لا إلى مجرد الخبرة الحياتية أو الانخراط فى توترها فقط، بل يجاوز ذلك إلى ما يرتبط بالتجربة من حقائق تغذّى إحساس الكاتب بموضوعه الذى يتحدث عنه، ويضاعف من التحامه به التحاماً خاصاً: لا يقوم على العاطفة الفياضة وحدها، بل ينهض، أيضاً، على استيعاب مقنع لارتباطات الموضوع وحقائقه.

يأخذ هلسا على الكتابة عن الحرب، فى أدبنا الحديث(٦٦)، ما فيها من سذاجة وأوهام، ويرى(٦٧) أن الكاتب حين يعجز عن فهم «التعقيد الحضارى للمعركة» فإن لذلك دلالة خطيرة، فهو «شاهد عصره» كما يفترض، و«القوة الروحية» التى تصوغ عقل الشعب ووجدانه مرة أخرى. خاصة وأن الحروب الحديثة ما عادت من الأمور التى يصعب التعرف على طبيعتها أو إدراك دوافعها (٦٨). ثم ينتهى بنا إلى هذا السؤال الدال:

«ألا ترون معى، بعد هذا كله، أنه قد آن الأوان لأن يتخلص الأديب العربى من غفلته ومن ترهله العقلى وأن يطالع الواقع بعين يقظة، عارفة»(٦٩).

وسائل الإفضاء النقدى :

مع أن غالب هلسا لم يكن يملك، فى ما كتب من نقد، إطاراً منهجياً متماسكاً على الدوام ، إلا أن له، فى تعبيره عن نشاطاته النقدية المتعددة، جملة من الوسائل للإفضاء بمكنونه النقدى . وتكاد هذه الوسائل أن ترقى ، فيما يتعلق بغالب هلسا تحديداً، إلى مستوى التقنيات الخاصة به، تقنيات تتكرر، باستمرار فى ثنايا جهوده النقدية .

كثيراً ما يدخل هلسا إلى النص المنقود بهاجس الروائى مدفوعاً بحمى الخلق ودفء اللغة. ولايمثل اندفاعه هذا مجرد تطرية للغته النقدية فحسب، بل محاولة لتجسيد عالم النص وملامسة ما فيه من سحر وحيوية.

فى تحليله معلقة امرىء القيس، مثلاً، لايكتفى غالب هلسا بلغة نقدية ريّانة، بل يلجأ إلى استنفار الروائى فيه، واستخدام قدرته على السرد وبناء الأجواء، وتنمية الحدث وصولاً إلى كوامن النص. لنتأمل، مثلاً، عباراته التالية:

«أعطى مثالاً مطولاً وهو إعادة حكاية معلقة امرىء القيس بلغة عصرية.. وسوف أضيف إليها بعض التفصيلات التى كان الشاعر

يفترض أن سامع قصيدته مّلماً (كذا) بها إلى حدّ أنه لايكلف نفسه بذكرها.. كما لجأت إلى استعمال الخيال فى تصور الأماكن وفى الحوار الذى يجرى فى المعلقة»(٧٠).

إن عباراته هذه لاتكشف عن الناقد الكامن فى غالب هلسا، بل عن الروائى فيه. أى أن حركة الروائى، هنا، أشد وضوحاً من فكر الناقد أو رؤيته. لقد تحول نص المعلقة بين يديه إلى تجربة جديدة، خرجت من إطار النص الشعرى لتصبح من حصة الرواية. أى أن الناقد قد انتقل بها من الشعرى إلى السردى، من خلال جملة من حيل السرد الروائى. فهو:

- أولاً، يروى حكاية المعلقة ثانية، أى أنه، هنا، يمارس نشاطاً سردياً وبلغته هو.
- ويضيف إليها، ثانياً، بعض التفصيلات التى لم يذكرها الشاعر الأول لدلالة السياق عليها.
- أما ثالثاً، فإن الناقد يلجأ إلى «استعمال الخيال» ليستعين به على تصور الحوار والأمكنة. أى أن الخيال، هنا، لايستدرج لغاية مجازية تفعل فعلها، بهاجس غنائى أو شعرى، داخل اللغة. بل ينهض ببناء تخيلى لمكان روائى، ويستجمع شذرات حوار سردى أيضاً.

وهكذا يستخدم غالب هلسا، فى تحليله معلقة امرىء القيس، أسلحة الروائى وعدته للكشف عما تحت المعلقة من إمكانات سردية غافية، وصولاً إلى ما فى النص من ثراء حسى ووجدانى.

وهو حين يشير إلى خصائص القصيدة فإن إشارته تقترض مصطلحاتها من مخزون النقد الروائى ومفاهيمه، ولاتبحث عن مرجعياتها بين الشعراء بل بين كتاب الرواية. إنه يشير إلى «عملية التداعى» باعتبارها «الرابط الأساسى بين أجزاء القصيدة» (٧١) ويحيلنا إلى جيمس جويس وروايته (يوليسيس) للتدليل على تشابه الرواية والقصيدة فى غياب «صلات الوصل» (٧٢) التى تربط بين عناصر التداعى فيهما.

إن غالب هلسا، فى تحليله هذا، يقوم بتقطيع القصيدة، وعنونة أجزائها، بعد أن يحوّل نسيجها الشعرى إلى مناخات سردية تشتمل على عناصر روائية مثل: المونولوج الداخلى، المنظر الجانبى، التذكر، الحوار، التداعى، الوصف...

إضافة إلى ذلك، فإن اقتراب غالب هلسا من عالم الرواية لايتوقف عند حدود المصطلح فقط. بل يتجاوز ذلك إلى لغته التى يتحدث بها عن القصيدة؛ فهى لغة تنتقل، عبر نبرتها الكثيفة الجياشة، بالبناء الشعرى إلى أجواء السرد بحيوية وجاذبية. فى حديثه، عن المقطع الأول من القصيدة، مثلاً، نقرأ:

«عند انتهاء المنحنى الرملى توقفت ركابنا، بدت لنا آثار شاحبة لمضارب قوم سكنوا هنا يوماً ثم ارتحلوا: الحفرة المنخفضة التى كانت توقد فيها النار، تحيطها دائرة سوداء من الطين الجاف المحروق. مساحات قد سويت وأصبحت صلبة قد أعدت لنوم النساء ... يغطى المكان نسيج رقيق من الرمال جاءت بها ريح الجنوب، وأزالت بعضها ريح الشمال الجافة الباردة ... يتناثر فى المكان بعر الآرام صغيراً، كروياً، أسمر كأنه حبات الفلفل الأسود»(٧٣).

إن نزوع غالب هلسا إلى إضاءة مادته المدروسة كثيراً ما يدفعه إلى نزع غلافها التشكيلى وجعل القارىء قادراً على متابعتها. إنه ينحو، باستمرار، إلى عرض النص، وتفسيره وإصدار حكم بالقيمة عليه.

لاشك أن النقد الحديث، رغم نزعته الوصفية، لايجافى المعيار مجافاة قاطعة. إن فى الصميم منه، ووراء

أكثر مظاهره حيادية يكمن مؤشر ما على معيار من نوع ما. والنقد الجيد لابد أن يربطه بالقيمة (٧٤) رابطة ما. غير أن نزعة غالب هلسا إلى الحكم بقيمة النص تبلغ، أحياناً، مستوى مبالغاً فيه (٧٥).

يتجه نقد غالب هلسا، أو هكذا يبدو، إلى قارىء لايستطيع النزول إلى ماء النص بمفرده؛ لذلك فهو قد يبالغ، أحياناً، في استعداده لمساعدة هذا النمط من القراء.

إن الكثير من جهوده النقدية تجسد إخلاصه النقدي والفكري، وتؤكد سعيه الشاق بحثاً عن سحر النص وقوته الكامنة. غير أن هذا النقد يقع، أحياناً، ضحية نبرة تبشيرية ممعنة في الثقة، أو لهجة إيديولوجية مستحكمة. إن عمق كتاباته لايصلنا صافياً وأليفاً باستمرار؛ فكتاباته النقدية تتحول، في بعض الأحيان، إلى حجاج فكري يتخلى فيه الناقد عن لغته العميقة المدربة لتحل محلها نبرة الخطاب السياسي، ويصبح منطق المحاضرة، لامناخ الحوار، هو الشاغل والمحرك. إن غالب هلسا حين يناقش الوعي السياسي لوليد مسعود نكاد نتخيل أنفسنا أمام خطبة إيديولوجية ملتهبة:

«إنني عاجز عن التوفيق بين آراء وليد الليبرالية، التي لاتريد قسر التطور الاجتماعي، وبين التزامه الكفاح المسلح.

هل يعتقد الكاتب أن الثورة في العالم الثالث سوف تؤدي إلى قيام مجتمع ليبرالي، تقف على قمته طبقة من المقاولين وأولاد العائلات الأرستقراطية»(٧٦).

وأسلوب الجدل السياسي هذا يمكن العثور عليه في معظم كتاباته النقدية: نقاش ذهني، منطقي، تهيمن عليه الحماسة السياسية. إن المقالة تنمو، لدى هلسا، بطريقة التساؤلات التي تلم شتات الموضوع، ملخصة ما فات من أجزائها، أو ممهدة لما يجيء منها. وهكذا يحس القارىء أن الدرس النقدي، لا الممارسة النقدية، هو ما يواجهه في العبارة السابقة وأمثالها.

ولغالب هلسا، في الإفصاح عن موقفه النقدي، نزوع واضح إلى المقارنة. إن الكثير من دراساته، عن الرواية، لايخلو من إشارة إلى مرجع خارجي يرى أنه يمنح تحليلاته أو أحكامه النقدية حرارة الواقعة الملموسة أو المثل الحي. حين يحلل رواية (اللعبة) ليوسف الصائغ فإنه يقارنها بروايتين لفيليب روث. ولا تسعى هذه المقارنة إلى الكشف عما يربط بين هذه الروايات الثلاث من أواصر بنائية، وتشابه في تقنيات السرد مثلاً. إن ما تهدف إليه هو موقف الكاتبين من العلاقة الزوجية (٧٧). كما أن الغاية ليست جمالية محضاً. إنه يلجأ إلى هذه المقارنة حتى يجعل رؤيته لرواية يوسف الصائغ «أكثر وضوحاً»(٧٨) ويتحدث عن «رافع» بطل الرواية الذي يحاول دفع زوجته إلى الخيانة (٧٩)، لأن خيانتها تجعلها «امرأة غريبة عنه»، وبذلك تصبح، بالنسبة إليه، امرأة «مرغوبة إلى أقصى حد» وتتمثل لذته الكبرى في أن يعيش «مخاطرة السعي إلى امتلاكها من جديد». والناقد يحيلنا، في الهامش، إلى رواية (البحث عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست لنقف على تشابه واضح بين رافع وسوان الذي كان جنونه «بالمرأة التي يحبها هو شعوره أنه لايملكها».

وحين يقوم غالب هلسا بتحليل شخصية المومس الفاضلة، في الرواية العربية، فإنه لايتوقف عند الضغوط الاجتماعية والاقتصادية والنفسية مثلاً، بل يتحرى، فوق ذلك، عناصر التأثير وصلات الشبه بين الرواية العربية والأجنبية. إن شخصية المومس الفاضلة تمثل، في أدب دستويفسكي، كما يرى هلسا (٨٠):

«أقصى مجد المرأة بجمالها الباذخ واعتدادها وإحساسها الفائق بالكرامة وبقدرتها أن تمنح نفسها وتتخذ القرار بالنسبة لحياتها».

لكن هذه الشخصية، فى الأدب الروائى العربى، ليست أكثر من «حلم يقظة مراهق» كما أنها لاتعبر إلا عن «الأحلام البائسة»، وعن «دناءة البرجوازية العربية».

وليس الموضوع، وحده، هو الدافع إلى المقارنة دائماً. بل إن هلسا يلجأ، أحياناً، إليها للكشف عن التشابهات البنائية أو الأسلوبية. إنه يتجاوز الثيمة الموضوعية لتلامس المقارنة جسد النصوص وملامحها الحسية فى اللغة أو البناء. كان يرى فى همنجواى (٨١)، على سبيل المثال، ملهماً لجيل الشباب من كتاب مصر. كما أن تأثرهم بأسلوبه الخاص قد أدى إلى انتزاعهم من الرخاوة الرومانسية. لقد كان:

«أسلوب همنغواى التلغرافى، الجاف، الخالى من التزويق، وحواره المقتضب الذى يوحى بأكثر مما يقول هو الرد المناسب على ترهل الزيف العاطفى وفجاجة التبسيطات النظرية».

وهكذا مثلت المقارنة إحدى الوسائل المهمة التى كان غالب هلسا يكثر من اللجوء إليها للإفصاح عن مواقفه النقدية وتعميق إحساسنا بها.

النقد فى مواجهة الخديعة :

لقد كان غالب هلسا، فى نقده وإبداعه، تجسيداً لتلك الملكة المقلقة التى تشتمل على نوع من التنافر الخصب بين قطبين متضادين رغم ما يبدو عليهما، فى الظاهر، من وئام كبير. وقد كان نقده، رغم افتقاره إلى التجانس فى بعض الأحيان، مثلاً شديد الوضوح على ذلك العذاب العظيم الذى يعانيه كى يعبر عن ذاته، ناقداً وإنساناً، إزاء الحياة وما خلفته فى الروح من تصدعات كانت مصدراً لإبداعه ونقده معاً.

وفى كل الحالات، لم يكن النقد، بالنسبة له، إفضاء بموقف جمالى محض كما أنه كان يقاوم، بعنف وألم، الوقوع تماماً فى دائرة الصخب الإيديولوجى وكمائنه المبثوثة، مع أن هذا الهدف لم يكن هيناً أو بهيجاً على أية حال.

لقد حاول غالب هلسا، فى ما كتب من نقد ورواية، أن يعبر بصدق وصفاء مؤلمين عما يحيط به، وبنا جميعاً، من رعب كاسح، وما يهدد أيامنا ونصوصنا وأفكارنا من جبن وخديعة.

الهوامش :

(١) رينيه ويليك: **مفاهيم نقدية**، ترجمة:محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧، ص ٤٢٥.

(٢) نفسه، ٤٢٦.

(٣) غالب هلسا : **فصول فى النقد**، دار الحداثة، بيروت ، ١٩٨٤، ص ١٨.

(٤) نفسه ٢٢.

(٥) غالب هلسا: **قراءات فى أعمال يوسف الصائغ. يوسف إدريس، جبرا إبراهيم جبرا. حنا مينه**. دار ابن خلدون ، بيروت، د. ت. ص ٩٧.

(٦) **فصول فى النقد**، ص ١٥١. ولاشك أن ذوق غالب هلسا لم يكن يستند فقط إلى ملكة فطرية بل يتغذى من خبرة روائية وثقافة جادة. يرى عبد الله رضوان أن ذائقة هلسا هى ذائقة الخبرة الجمالية والفنية والحياتية.

راجع : **ملحق الدستور الثقافى**، خاص بأربعينية الكاتب، بتاريخ ١٩٩٠/٢/٢.

(٧) **قراءات** ٧.

(٨) نفسه ١٠١ ـ ١٢٨.

(٩) **فصول**، ٥٥ ـ ٨٧.

(١٠) نفسه، ١٥١ ـ ٢٠٤.

(١١) غالب هلسا: **العالم مادة وحركة ، دراسات فى الفلسفة العربية الإسلامية**، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٧١ ـ ١٧٢. راجع أيضاً: **فصول فى النقد**، ١٣٨ ـ ١٣٩، ٢٣٢.

(١٢) غاستون باشلار: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، ط ٣، المؤسسة الجامعية، بيروت ١٩٨٧، ص ١٠.

(١٣) نفسه، ٥ .

(١٤) نفسه، ٦

(١٥) نفسه.

(١٦) راجع ، مثلاً، دراسته: المكان فى الرواية العربية فى : **الرواية العربية : واقع وآفاق**. ، شارك فيه محمد برادة وآخرون، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٠٩ ـ ٢٢٦.

(١٧) **مفاهيم نقدية**، ٤٠٩.

(١٨) نفسه.

(١٩) **العالم مادة وحركة**، ١٤٨.

(٢٠) نفسه.

(٢١) نفسه.

(٢٢) نفسه، ١٤٩.

(٢٣) **فصول فى النقد**، ٨١.

(٢٤) نفسه.

(٢٥) م. ل. روزنتال: **الشعر والحياة العامة**، ترجمة: إبراهيم يحيى الشهابى، مراجعة عبد الحميد الحسن، دمشق، ١٩٨٣، ص ٣١.

(٢٦) **العالم مادة وحركة**، ١٦٢.

(٢٧) نفسه.

(٢٨) نفسه.

(٢٩) نفسه، ١٦١.

(٣٠) نفسه، ١٥٦.

(٣١) نفسه، ١٥٧.

(٣٢) لاحظ، مثلا، ربطه المتحمس بين جودة الرواية وتوفرها على عنصر المكان المحسوس. **الرواية العربية: واقع وآفاق**، ٢١٨.

(٣٣) **العالم مادة وحركة**، ١٥٠ ـ ١٥١ ، ١٨٠ـ ١٩٩.

(٣٤) نفسه، ١٤٨.

(٣٥) **ملحق الدستور الثقافى**.

(٣٦) **فصول فى النقد**، ١٧٢.

(٣٧) **العالم مادة وحركة**، ٣٠.

(٣٨) نفسه.

(٣٩) نفسه.

(٤٠) نفسه، ١٨٩.

(٤١) نفسه، ١٥٧

(٤٢) نفسه.

(٤٣) فيصل دراج، **ملحق الدستور الثقافى**.

(٤٤) نفسه.

(٤٥) **فصول فى النقد**، ١٦٨.

(٤٦) نفسه، ١٦٦

(٤٧) نفسه، ١٦٧

(٤٨) نفسه، ١٦٩.

(٤٩) يوسف حلاوى: **الأسطورة فى الشعر العربى**، دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٢، ص ٥٣.

(٥٠) نفسه، ٤٧

(٥١) **قراءات** .. ، ١٠.

(٥٢) نفسه.

(٥٣) **فصول فى النقد،** ٢٢٦.

(٥٤) شوقى بغدادى، **ملحق الدستور الثقافى.**

(٥٥) **قراءات ..،** ١٠.

(٥٦) نفسه.

(٥٧) نفسه .

(٥٨) شكرى محمد عياد: **دائرة الإبداع، مقدمة فى أصول النقد،** دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٨٢.

(٥٩) **العالم مادة وحركة،** ١٩٤ ـ ١٩٥.

(٦٠) نفسه .

(٦١) نفسه .

(٦٢) نفسه .

(٦٣) نفسه .

(٦٤) نفسه .

(٦٥) نفسه .

(٦٦) **فصول فى النقد،** ٦ ـ ١٢.

(٦٧) نفسه، ١٤.

(٦٨) نفسه.

(٦٩) نفسه، ١٥. من الأمثلة على دعوة هلسا إلى الصبر والتأنى فى إنجاز العمل الإبداعى إشارته إلى رواية **فساد الأمكنة** لصبرى موسى وما بذله كاتبها من جهد وجلد قاسيين فى جمع مادتها وكتابتها ١٤٨ ـ ١٤٩.

(٧٠) **العالم مادة وحركة،** ١٦٣.

(٧١) نفسه، ١٧٠.

(٧٢) نفسه.

(٧٣) نفسه، ١٦٤.

(٧٤) شكرى محمد عياد، المصدر السابق، ٥٠.

(٧٥) للوقوف على المزيد من الأمثلة على موقف هلسا من النص وتحليله والحكم عليه، راجع مثلاً، **فصول فى النقد،** ٥١ ـ ٨٧، ٨٩ ـ ٢٢٧، **قراءات..،** ٦٠ ـ ٩٧، ١٠٦ ـ ١٢٨.

(٧٦) **فصول فى النقد،** ٦٨، راجع أيضاً ٦٩ ـ ٧٣، **قراءات** ٦٠ ـ ٧٢.

(٧٧) **قراءات ..،** ١٦.

(٧٨) نفسه.

(٧٩) نفسه، ٣١.

(٨٠) نفسه، ١٨٧.

(٨١) **الرواية العربية،** ٢٢٢، وللمزيد من المقارنات راجع: **فصول فى النقد،** ٤٠، ٢١٤ ـ ٢١٥، **قراءات ..،** ٥٣.

انتحار النقوش
الصوت أو الموت

عبدالله محمد الغذامى
(السعودية)

« لا يعطى تفسيرا تاما للحياة غير الموت »
حمزة شحاتة

١ - تنوير /أو/تعتيم :

« وتنتحر النقوش . . أحيانا »(١) ، هذا هو الديوان الجديد للشاعر سعد الحميدين ، وهو يأتى بعد ثلاثة دواوين شعرية تتالى صدورها منذ عام ١٩٧٧ م ؛ حيث صدر أول أعماله (رسوم على الحائط) ، وتلاه (خيمة أنت والخيوط أنا) عام ١٩٨٧ م و (ضحاها الذى) عام ١٩٩٠ م ، ثم هذا الأخير عام ١٩٩١ م . وهذه تجربة شعرية امتدت أربعة عشر عاما وهذا هو العمر الزمنى الافتراضى لمقروئية شعر الحميدين متمثلا فى مجموعات مدونة . ويسبق ذلك ويجاريه وجود آخر فى الصحافة السائرة .

وشاعر بهذا الرصيد الشعرى والقرائى لابد أنه قد قاتل نفسه وتاريخه الشخصى قتالا عنيفا من أجل أن يعلن عن (انتحار النقوش) . وهو إذ يعلن ذلك فإنه يقدم نفسه ويقدم تجربته تقديما صادما ويكاد أن يكون الفعل نفسه انتحارا فهو أشبه بعازف الناى حينما يعلن انكسار نايه .

هذا سؤال مبدئى من أسئلة النص . والجملة هذه ليست مجرد إعلان خارجى عن ديوان شعرى . إنها عنوان النص وعلامته الأولى ، وهى الرابط الذى يربط ما بين القارىء والنص . فكأنها عقد وميثاق يقدمه الشاعر إلينا لنتواطا معه على هذا العنوان بوصفه قيمة دلالية وشفرة نستفتح بها الديوان ومن ثم نفسره بها ، أو نسائله عنها .

ومن هنا ، فإننا سوف نتوقع نصا كاشفا . وسوف ننظر إلى النص بوصفه إعلانا أو بيانا مأساوياً تراجيديا عن انتحار النقوش ، وعن الحين أو الأحيان التى يحدث فيها هذا الانتحار ، وكيفية حدوث ذلك على يد شاعر ذى رصيد شعرى لا يسهل التخلى عنه أو التضحية به .

على أن وقوف الشاعر على انكسارات النص وتهشم اللغة صار واحدة من علامات القصيدة الحديثة ، ومن الممكن أن نعرض هنا لحالات ثلاث نرى فيها وجوها لهذه العلامة الدالة ، وهذا أحمد مطر يقول(٢) :

« مأساتى أثقل من لغتى
زاد الثقل
زاد الثقل على كلماتى
زاد الثقل
. . . وتكسر ظهر الكلمات » .

ونزار قبانى يقول[٣] :

« أحاول إحراق كل النصوص التى أرتديها
فبعض القصائد قبر
وبعض اللغات كَفَنْ »

أما أدونيس فيختار اللاجواب كإعلان عن الحالة :

« منذ أسلمت نفسى لنفسى وساءلت
ما الفرق بينى وبين الخراب ؟
عشت أقصى وأجمل ما عاشه شاعر
لا جواب »[٤] .

هـذه اللحظة الشعـرية العجيبـة التى فيهـا يتكسر ظهـر الكلمات بين يدى الشاعر ، فيحاول الشاعر أن يحرق كل النصوص التى تغطى جسده ، من أجل أن يعيش أقصى وأجمل معاش شعرى هو أن **لا جواب** .

وهـذا الأجمـل والأقصى لابـد أنـه ـ أيضـا ـ هـو الأقسى والأشد . وهو ما سنحاول البحث عنه لدى الحميدين فى ديوانه هذا . وحينما نقول إن الأقصى والأجمل هو الأقسى والأشد فإننا نعنى أنه اللحظة التى تتجلى فيها الحقيقة للشاعر ليعرف أن : لا جـواب . ويرى حينهـا ما رآه حمـزة شحاتـة حينمـا قـال : « لا يعطى تفسيرا تاما للحياة غير الموت »[٥] .

فـما هو ـ إذن ـ لا جـواب الحميـدين ؟ إذ لم نعـد نـطلب جوابا ، ولكننا نطمح إلى معرفة ما هو أقصى وأجمل من ذلك ، إلى معرفة اللاجواب فى هـذا الديـوان الصغير حجـما والكبير دلالة .

والديوان ينطوى على قصيدة طويلة واحدة مكونة من خمسة وعشرين مقطعا ، وكل مقطع يتكون من نصين أحدهما مدور والثانى موشح . وكلاهما ـ وكل القصيـدة ـ من بحر الكـامل حيث يحدث تدوير التفعيلات فى المدور وتتمدد الجملة الشعرية لتبلغ بضعة أسطر على مدى بضع وعشرين تفعيلة ، ينساب منها النص انسيابا إيقاعيا ودلاليا حـرا . ولا يلتزم إلا بـروى واحد فى نهاية النص المدور وهو حرف النون فى كافة مدورات القصيدة .

والتوشيح يأتى تاليـا للتدويـر ، وهو قفلة تلحق كـل نص مدور ، وفيه يلتزم الشاعر بمنهوك الكامل ويلتزم بنظام للروى هو أ ـ أ ـ أ ـ ب ويثبت على هـذا النظام فى كـل توشيحـات القصيدة ، وإن تحرر فى اختيار حروف الروى ما بين توشيح وآخر ولكن على النظام نفسه . ويجمع ذلك كله عنوان واحد هو عنوان الديوان : « وتنتحر النقوش . . أحيانا » .

ولقد يمكن قراءة القصيدة مقطعـا مقطعـا وكأنها مجمـوعة قصائد ، والأمر متاح لمقدور كل مقطع على الاستقلال الدلالى بذاته ، ولكن القصيدة تكتمل ـ دلاليا ـ وتتكامل مع عنوانها إذا ما قرئت كاملة وأخذت بوصفها وحدة شعرية واحدة . وهذا ما سنفعله هنا ـ إن شاء الله .

٢ ـ أفق التوقع / أو / قلب السحر على الساحر :

حينما أقول إننا نطلب من الحميدين الأقصى والأجمل فهذا يعنى أننى أضرب مباشرة على مفهوم « أفق التوقع » وهو المفهوم الـذى طـرحـه أصحـاب نـظريـة الاستقبـال (Reception Theory) ، وبالذات هانز روبرت ياوس (Jauss) الذى طرح هذا المصطلح بـوصفه أسـاساً للقـراءة وللتفسير . ومن ثمـة بوصفه أساساً لإبداعية النص . وهـو مفهوم يضـع منظومـة التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية التى تكون مترسبة فى ذهن القارىء حول نص ما ـ قبل الشـروع فى قراءة النص ـ وهى فروض وتصورات قد تكون فـردية لـدى شخص محدد حول نص محدد ، وقد تكون تصورات يحملها جيل أو فئة من القـراء عن نص أو نصـوص بحيث يستقبلونها وهم محملون حولها بهذه التصورات التى تشكل « أفق التوقع » . تتكون هذه التصورات من سياق الجنس الأدبى ، ومن اللغة الشعريـة ، ومن النمط السـردى ، ومن الحاصـل الأدبى . ويـأتى النص المقروءإما ليؤكد هذه التوقعات أو ليعدلها أو ينقضها أو يسخر منها وينسفها نسفا كاملا . وبناء على ما يحدث تبعا لذلك فإنه من الممكن فحص النص الأدبى على أساس مـا سماه يـاوس « بالمسافة الجماليـة » Distance esthetic ـ وهو عن مقـدار

مخالفة النص لتوقعات القراء ، حيث يسمو النص إبداعيا حسب حجم هذا الاختلاف ويتراجع إبداعيا حسب اقترابه من التوقع ، مما يجعل الاختلاف والمشاكلة ـ حسب مفهومنا نحن ـ أساسا لإبداع النص المختلف ، وتراجع النص المشاكل .

ولذا يلزمنا كما يقول ياوس أن نقرأ النصوص فى مواجهة الطبع (against the grain) ، وإذا ما عكسنا النص فى مواجهة المطبوع فى أذهاننا عنه فإننا سوف نتبين ما هو جاهز ومعاد فيه وما هو منجز إبداعى ، وسنتبين مدى « المسافة الجمالية » فيه بين ما هو متوقع وما هو خارق للتوقع .

والتجديد ـ وحده ـ ليس المعيار الوحيد على أدبية الأدب ـ كما يقول ياوس ـ لأن النصوص تطرح وجوها مختلفة فى أزمنة مختلفة لمجموعات مختلفة من القراء[٧] . والعبرة هى فى رد الفعل الراديكالى الذى يحدثه نص ما على قارىء ما .

هذا قد يجعل ياوس قريبا من الشكلية الروسية ، أو ربما يجعله مطورا لمصطلح « كسر التوقع » وموسعا لدائرته ، لكى يكون مبدأ أمرنا لا يقف ـ فحسب ـ عند حدود الانزياحات الأسلوبية المفردة ، ولكنه يتسع لكى يكون نظرية فى القراءة وفى التفسير ، وربما فى تفسير التفسير ، خاصة عندما نقيس فهم فئة من القراء لنص ما ، حينما نقيس ذلك بما وقر فى نفوسهم من توقعات وجهت فهمهم وتفسيرهم لذلك النص . ومن هنا فإن أى تغير فى أفق التوقع يحدث معه تغير فى التفسير على الرغم من ثبات النص . ومن هنا فإن « أفق التوقع » هو نظرية فى التفسير تدور حول تغيرات المدلول . فى حين أن « كسر التوقع » عند الشكليين ملمح أسلوبى يقف عند الدال ويظل إدراكه أمراً ثابتاً ، بينما يظل « أفق التوقع » متحولاً متغيراً مع تحول وتغير القراء . وهذا ما يجعله يتقارب مع مفهومنا عن « المشاكلة والاختلاف » ؛ وهو مفهوم عالجناه فى مواطن أخرى ليس هذا مجال تكرارها .

ولكن مجالنا هو سبر ديوان الحميدين الذى بين أيدينا الآن على معيار « المسافة الجمالية » استنادا إلى أفق التوقع المتنشىء فينا عن تجربة الشاعر وعن شاعريته .

والتوقع ينشأ عندنا من مدخلين يفتحهما هذا الديوان ويفرضهما وهما :

١ ـ عنوان الديوان : وتنتحر النقوش . . أحيانا .

٢ ـ اسم الشاعر : سعد الحميدين .

وهذان هما المادتان المعرفيتان اللتان نجدهما على صفحة الغلاف ، وهما أول ما نجد وما يتفاعل معنا . ومن هنا فإنهما يضربان داخل الذاكرة ، ومن هذه الذاكرة يتم جلب الرصيد المخزون عن الشاعر من جهة وعن جملة العنوان من جهة أخرى . وأنا ـ هنا ـ لا أخرج عن النص إلى مؤلفه ، إذ مازلت أقول مثل رولان بارت بمفهوم موت المؤلف ونصوصية النص .

ولكن نصوصية النص تقتضى وتستدعى السياق الأدبى الذى يدور فيه هذا النص ، ولقد عرضت من قبل إلى نوعين من السياقات هما السياق الأكبر والسياق الأصغر[٨] (والأخير يعنى ما لدى الشاعر من رصيد شعرى ، بينما الأول هو السياق الأدبى للجنس الشعرى الذى ينتمى إليه النص ، وهما معا أساسيان لفهم النص وتفسيره وتقديره) . وحينما أقول ـ هنا ـ إن اسم الشاعر يحدث لدينا نوعا من التوقع فإننى أعنى السياق الخاص المتمثل فى المجموعات الشعرية التى نشرها الحميدين على مدى أربعة عشر عاما فتكوّن له فى ذاكرتنا رصيد خاص . وسوف يتم حضور هذه الذاكرة بمجرد أن نشاهد اسم الشاعر على غلاف هذا الديوان ، ومن هنا يحضر التوقع الذى سنقوم بإحداث معارضة بينه وبين الديوان لنكشف عن المسافة الجمالية بين ما نتوقعه وما نجده .

وسأبدأ الآن بالثانى وهو ما يجلب رصيد الشاعر عندنا . على أن القارىء الذى لا يعرف هذا الشاعر لن يحدث له ما يحدث لنا من توقع ، ولذا فسيكون استقباله الشعرى حرا ومتحررا من أفق التوقع .

وتجربة الحميدين الشعرية برزت فى ثلاث مجموعات ذكرناها أعلاه ، وهى تقدم لنا شاعرا اتخذ الإبداع أداة ضد اللغة . فهو يكتب القصيدة لكى يهز اللغة من جذوعها ، ولكى يكسر علاقاتها الداخلية ، ويسعى بعد ذلك إلى إعادة صياغتها ، وهذا فعل جعل أحمد كمال زكى يشبه الشاعر بأدونيس[٩] .

ولا اعتراض على هذا التشبيه ، غير أن الأمر لا يقف عند ذلك مما يرفعه عن حدود التقليد . لأن الحميدين يندفع وراء الفعل لأسباب وظيفية من الممكن تلمسها واستكشافها من سيرورته الإبداعية . وهى تشير إلى أن الشاعر ـ مثله مثل محمد حسن عواد ـ قد جعل القصيدة موقفا وموعدا مع التجريب : تجريب ما يمكن أن نفعله مع اللغة ، بحيث تكون الكتابة الشعرية نوعا من الفتوحات المتواصلة داخل اللغة بإيقاعاتها وسياقاتها ، ليس طلبا للنص الكامل وإنما هو طلب لفتح لغوى نصوصى ربما يكون ناقصا ، لا يهم . والمهم فحسب هو استكشاف الإمكانات غير المستكشفة ، وهذا جعل الحميدين واحدا من الشعراء الذين يفتحون مسالك اللغة لسواهم ، وظل واحدا من المجربين الحريثين ، فى النص الشعرى الحديث . ولسوف نتوقع ـ هنا ـ شيئا من هذا التجريب الجرىء كما نجد فى مجموعته الأولى (رسوم على الحائط) وسائر مجموعاته . غير أننا نفاجأ بديوان يقوم على قصيدة طويلة واحدة تتخلى عن التجريب فى الأشكال والصيغ ، وتعتمد شكلا شعريا مقبولا ومتعارفا عليه هو شكل التدوير وشكل التوشيح ، ثم تتواضع مع اللغة مواضعة تعبيرية تجعله يتحول من شاعر ضد اللغة إلى شاعر عاشق لها ، فيتسامى معها إلى منزلة فوق كل معرفة :

أنا وأنت فى خباء الخدر/قالوا
عاشقين/قد قُدَّ قلب كليهما من جذع
باسقة العواطف ، أصلها فى العمق أما
فرعها/يعلو على أبصار من عرفوا/وكل
العارفين .

ولكن هذا التسامى لا يجعل العاشقين فى قمتها المتوخاة بل يزلزل الجبل من تحتها فى نهاية القصيدة ـ كما سنرى لاحقا .

إذن الشاعر ينتقل نقلة نوعية فى تعامله مع النص الشعرى من حيث علاقته مع اللغة .

وسمات تجربته الشعرية لا تقف عند هذا فحسب ، بل إن من أبرز ما تمخضت عنه تجربة الحميدين أشياء منها تضميناته الصريحة للنص الشفاهى المتمثل بالشعر الشعبى والمصطلح الشعبى والرقصات الشعبية ، مما هو مبثوث فى قصائده على شكل صريح وبارز . فالنص عنده يقوم على تداخل نصوصى مكشوف تدخل فيه مقاطع شعرية شعبية ، إضافة إلى المفردات العامية المبثوثة وسط الأبيات ، مع الإشارات المعلنة عن الرقصات الشعبية كالمجرور والمسحوب والهجينى ، ويتداخل النص الأصلى مع النص المقتبس فى دخول وخروج متواتر . وديوانه (رسوم على الحائط) يكشف عن ذلك بمجرد القراءة ، ويضاف إلى ذلك حضور النص التراثى فى اقتباسات صريحة . وصفة الحضور الصريح ـ إذن ـ هى السمة البارزة لدى الحميدين ، حيث تعودنا أن نجد عنده الجرأة البالغة ضد اللغة ، ونجد معها النص التراثى متداخلا مع هذه اللغة المهمشة ، ثم نرى اقتباسات من الشعر الشعبى ، مع إشارات إلى مفردات عامية تتغلغل داخل كلمات النص الفصيح ، ومعها نجد أسماء الرقصات الشعبية تنشر نفسها فوق سطح النص . وكل من قرأ الحميدين من قبل ترسب فى ذهنه صورة هذه المنظومة التركيبية ؛ بحيث إنه يتوقع مشاهدتها مرة أخرى فى ديوانه الجديد هذا ، بوصفها سياقا خاصا كونه الشاعر فينا عن شعره .

ولكن هذا الديوان يصدم ذلك التوقع ، إذ لا نجد فيه أى حضور صريح لهذه العناصر . وتتحول هذه كلها إلى نوع جديد من التداخل الضمنى ، فالرقصات الشعبية تغيب عن سطح النص ، ولكنها تتسرب إلى تمفصلاته الداخلية ، ولن تجد ذكرا للمجرور والهجينى ، ولكنك ستجد إيقاعاتها ومفرداتها فى توشيحات النص وستجد النص يرقص رقصة المجرور ويغنى الهجينى وهو يقول :

صاقت بنا الساحات
لا ظل لا واحات
والرمل فى الراحات
نمشى على الأربع

هذا النص عامى فصيح ، فيه إيقاعات شعبية لا تختلف عن العروض (منهوك الكامل) ، وفيه مفردات فصيحة/عامية . وبإمكاننا أن نرقص عليه رقصة المجرور أو أن نهيجن عليه من فوق ظهور الإبل . كما بإمكاننا أن نقرأه قراءة شعرية فصيحة .

إنه هنا يقوم بتفصيح العامية ، وتعميم الفصحى ، وكأنما قد وصل إلى صياغة حله النهائى مع مشكل التعبير والإفصاح . ولكن هيهات ، إن النص النهائى يقول غير ذلك كما سنرى .

ويتكرر هذا النمط التوشيحى مع كل مقطع من المقاطع الخمسة والعشرين ، أى أننا نجد خمسة وعشرين توشيحا مثل هذا ، ومعها مثلها من النصوصات (أو النصيصات) المدورة .

فالشاعر - إذن - يدخل فى اشتباك من نوع جديد مع نصه وتجربته . إذ لم يعد ذلك المجرب الذى يوقف نفسه على جمله الشعرية واحدة واحدة لكى يستنطقها بشفرة قلمه . لقد تجاوز الجملة إلى النص ، وتجاوز النص المحدود إلى النص الملحمة ، وتخلص من الحضور الصريح إلى التداخل الضمنى ، وخرج من سطح القصيدة إلى ضمير النص ، فتحرك الشعب والشعبى من داخل قلب القصيدة ، ورقصت القصيدة من أعماقها وغنت ، فتداخل الشعبى مع الفصيح ، وصار النص وحدة حية تآلف فيها الاختلاف ، وتوحدت العناصر وامتزجت امتزاجا كيميائيا متجانسا . وجاء الموروث الشعرى - أيضا - وكأنه خلية حية من خلايا النص بعد أن كان - سابقا - مجرد ضيف عزيز على النص . ولنقارن حضور امرىء القيس فى نصين من نصوصه أحدهما قوله فى قصيدة (رسوم على الحائط) وهى القصيدة التى حملت عنوان الديوان الأول ، وكتبها الشاعر عام ١٩٧٤ م . يقول فى أحد مقاطعها مستحضرا امرأ القيس ضيفاً عزيزاً على النص :

يجيء غناء الأحبة قبلا - قفا نبك أو - يا فؤادى
رفقا - علامات حب يلفنها الوجد للصب
وقت الرجوع(١٠) .

ولكن هذا الضيف العزيز يظل بين قوسين بوصفه عنصرا خارجيا فى هذا المقطع . أما فى قصيدة (وتنتحر النقوش . . أحيانا) فإننا نقرأ هذا المقطع :

يا مستجير بآخر ، يكفيك مثلى/أننى
لما استجرت بصاحبى . . أصغى إلى ،
بكى/فأبكانى . . فكان بكاؤنا يرخى
علىَّ غلالة/ملتفة ، لما تكشف وجهها زاد
الأنين

هنا نجد امرأ القيس يتحول ليكون الحميدين ، وهما معا يستجيران ويبكيان ، وتلفهما غلالة واحدة ، هى شجرة الشعر الوارفة ، لكن وجهها لا يشفى مثلما كان صبح امرىء القيس من قبل ، ذلك الصبح الليلى المتوحش الذى إذا تكشف للحميدين ضاعف بكاءه وجعله أنينا ، وهكذا يبدأ امرؤ القيس ببكائية تاريخية حيث كان فيها أول من بكى واستبكى ووقف واستوقف ، وجره الحميدين ليستنبته فى نصه هذا خلية بكائية تتجسد من داخل النصّ لتنفجر بالأنين . ويتحول الضيف القديم إلى عضو حى فاعل من داخل النص ، وهنا نكون أمام تجربة تعكس ماضيها ، لتحوله من عناصر لها سمة الطارىء والغريب والضيف ، إلى عناصر متفاعلة متمازجة متجانسة ومن ثم مكونة للنص تكوينا حيا ، فكأنما كانت فى السابق زينة يتزين بها النص ، أو حيلة يتوسل بها الشاعر على موروثه لكى يألفه هذا الموروث ولا ينفر منه إذا ما رآه يتجرأ على اللغة جرأة قد تسبب الوحشة والنفور من هذا المتجرىء .

أما الآن فهى لم تعد مجرد زينة أو حيلة ، ولكنها صارت تركيبة متآلفة فيها الفصيح والشعبى وفيها الرقصة والإيقاع وفيها الموروث ، كلها فى وحدة شعرية متعاضدة تعاضدا لا يفضى بها إلى قبول ومسالة ، ولكنه يجمعها كلها لكى تنتحر النقوش فى مشهد احتفالى دال .

وهنا نعود إلى العنصر الأول من عناصر « أفق التوقع » وهو عنوان الديوان .

وتنتحر النقوش . . أحيانا

هذه جملة عنوان الديوان ، وهى جملة شعرية لا نجدها فى صلب القصيدة ، ولكنها مع هذا هى العلامة والبيان الإشهارى للنص . إذ تتصدره من جهة ، وتوحى بتفسير دلالاته الكلية ، وكذلك هى علامة على رؤية الشاعر لنصه . ومن هنا ، فإن جملة العنوان تصبح جملة عضوية من جسد القصيدة تدل عليها وتتداخل معها وتعلن عنها . كما أنها تتداخل معنا نحن إذ نستقبل الديوان من بوابة هذه الجملة ،

ويحدث معها استدعاء السياق الشعرى لهذه الجملة فى رصيد الشاعر فى ذاكرتنا ، ومن ذلك عناوين (أو عنوانات) دواوينه مثل : (رسوم على الحائط) ، (خيمة أنت والخيوط أنا) ، (وتنتحر النقوش . . أحيانا) .

حيث نجد (الرسوم) و (النقوش) و (الخيمة والخيوط) وكلها من وجوه تحولات اللغة من صوت منطوق إلى حرف متجسد فى نقش أو رسم (والخيمة ذات صلة تاريخية مع القصيدة منذ بنى الخليل بن أحمد عروض الشعر على صورة الخيمة بكل ما للخيمة من مصطلحات صارت كلها من مصطلحات العروض) .

وهذا مشهد لتحول اللغة من النطق والصوت إلى الكتابة ، وهو تحول أشغل جاك ديريدا وشغل وقته وفكره . وكذلك هو يشغل الحميدين ويجعله يقف على مشهد التحول هذا فيعلن عنه من جهة ويربطه بالانتحار من جهة أخرى .

والانتحار والإعلان معا يجتمعان عند الحميدين ليكونا موقفا حاسما ضد اللغة ، ويتجلى ذلك فى قصيدة كتبها عام ١٩٧١ بعنوان (الألحان تموت معلنة)[١١] فيها بوح وإفصاح عن الاخفاق ومنها قوله :

عند الصباح . .
هبت على الخُشُب المسندة الرياح
فقفزت نحو السور أطرق بابه
أنا وأزهارى ندق ببابه . .
غرثى . .
عطاش نحن . .
لم ينزل مطر . .

هؤلاء (الخشب المسندة) هم فئة بشرية ورد ذكرهم فى الآية الكريمة (وإذا رأيتهم تعجبك أجسامهم وإن يقولوا تسمع لقولهم كأنهم خشب مسندة يحسبون كل صيحة عليهم هم العدو فاحذرهم قاتلهم الله أنى يؤفكون ـ سورة المنافقين ، آية ٤) .

هـذه فئة ذات أجسام تثير الإعجاب ، وذات لغة تثير الأسماع ، فيهم جمال الجسم وجمال اللغة ، ولكنهم ـ مع هذا ـ قوم جوف (خشب مسندة) فيهم وهن وخور (يحسبون كل صيحة عليهم) . ولقد استجلب الشاعر هؤلاء ليكشف بهم عن الباب المسدود الذى ظل يطرقه ، ولكن هـذه (الخشب المسندة) لا تصحو على طرق الطارق ولا على هبوب الرياح . من هنا ضاعت القصيدة فى هذا الوسط المنافق ، الوسط الخشبى ، ذى الجسد الجميل واللفظ الجميل ، ولكن المخبر قبيح وواهن ، ولذا فإن الألحان تعلن موتها : الألحان تموت معلنة بعد أن أغلق الباب فى وجهها .

إذن دلالة الانتحار مرتبطة بعناصر اللغة كالألحان والنقوش ، وهى من علامات النص المبكرة لدى الحميدين . وظلت هذه الدلالة تتسرب فى تضاعيف نصوصه إلى أن وصلت إلى غلاف هذا العمل الجديد ، لتكون علامة أولى عليه ، ولتربط الانتحار باللغة فى حالة كونها « نقشاً » ، أى اللغة الكتابية (وليست الشفاهية) مما يشير إلى المأزق التعبيرى الذى تتأزم فيه اللغة حينما تتحول من الصوت إلى النقش ، وهذا هو الحين الانتحارى أو الأحيان الانتحارية التى يشير إليها العنوان . ومن هنا فإننا سنتوقع مشهدا انتحاريا تنتحر فيه اللغة فى هذه القصيدة/الديوان . هذا هو التوقع ، وأبادر فأقول إن هذه هى النتيجة الدلالية الكلية أيضا ـ كما سنرى بعد قليل .

هذا إفضاء دلالى للخيمة التى نسجها الشاعر ، وللرسوم التى حفرها على الحائط فنقش منها علامة الانتحار وأعلن موت الألحان فى عالم (الخشب المسندة) . وهو هنا يعزز التوقع ويصادق عليه . بينما كان قد كسر التوقع فى عنصره الآخر .

هذه هى مأساة القصيدة التى تلبست اللغة الكتابية ، ولم ينقذها توظيف النص الشفاهى وإيقاعاته ، لأن التحول النصوصى لم يقابله تحول فى الوسط الخشبى الذى يحيط باللغة ، قبل/وبعد/وأثناء .

ولكن التحول فى تجربة الكتابة ذاتها قد حدث ـ ولا ريب ـ وموقف الانتحار يصير لأسباب تحدث فى النص نفسه ، وتتنامى من داخله بحيث لا يكون الانتحار نهاية وإخفاقا ، ولكنه إعلان موقف وإعلان احتجاج . والانتحار هنا وسيلة من وسائل تأكيد الذات واستكشاف الباطن ؛ ذاك لأنه فضح للزيف وإفصاح عن العلة وتشهير بالعيب . وموقف الحميدين

هنا يماثل موقف « جوته » حينما يقول :

على الشاعر أخيرا
أن يكره من الأشياء كثيرا
فلا يدع من القبيح فتيلا
يحيا إلى جوار الجميل[١٢]

إن التشهير بالقبيح والإعلان عنه يعطى الجميل مجالا للتنفس والتبرعم ، وهذه القصيدة حينما تعلن عن انتحار النقوش (= اللغة الكتابية) فهى تكشف عن المرض الذى أصاب اللغة فجعلها نقشا جامدا ، ولذا فإن عودة « الصوت » إلى اللغة تصبح شرطا وجوديا من أجل اللغة الفاعلة ، اللغة التى تفتح الأبواب الموصدة . قد أكون هنا كشفت ما يحسن إرجاؤه إلى حينه فى الآتى من الدراسة ، ولعل عذرى هو قوة جملة العنوان وقدرتها على فرض دلالاتها مما يجعلها بداية للنص وخاتمة له . وهذا ما جرنى إلى كلام ليس هذا مكانه ، وأعود إلى مسألة « أفق التوقع » وأقول إن السِّياق الشعرى للحميدين يتحول مع هذا الديوان من سياق كان يتكىء على بنية الشكل ، وعلى شاعرية الشكل والتداخل الصريح حيث كانت الدلالة تتوالد من اللامعنى ، وشخصية النص كانت فى « شكله » ، وتحول هذا إلى بنية متحولة تعتمد على سياقها الداخلى بدلا من التداخلات الصريحة ، وتتكون الدلالة فيها من « شبكة المعنى » ، وهى شبكة ينسجها الشاعر لتفضى إلى معنى المعنى : الدلالة الكلية ، فينسلخ من تجربة الشكل والتداخل ليدخل فى تجربة النسيج المركب ، فكأنه يطبق جملته الشعرية القديمة : خيمة أنت والخيوط أنا ، حيث القصيدة خيمة منسوجة من خيوط الشاعر المتمازج معها تمازجا تكوينيا ويكون الشاعر ليس مؤلف النص ، ذلك المؤلف التقليدى الذى يقف خارج النص ، ولكن الشاعر هو النص خيوطا وتكوينا ومادة . وهذا هو التمازج الذى تفصح عنه قصيدة (وتنتحر النقوش .أحيانا) حيث صارت نصا انتحاريا بمعنى أنه نص استنهاضى ، يستنهض ذاته بوصفه نصاً ، لكى تكون لغته حية فاعلة من خلال توليد الصوت الحى من داخلها فجعلت الإيقاع الشعبى صرخة حياة تتكرر فى كل مقاطع القصيدة .

هذا يجعلنا نقول إن التحول ـ هنا ـ أفضى إلى تغيير نوعى فى « شخصية القصيدة » التى كانت تقدم نفسها عبر الشكل المهندس والتقنيات الصريحة ، فصارت تفصح عن كينونتها عبر البنية الدلالية ، مما جعل الدلالة بنية تركيبية تنطوى على « شخصية النص » وحركة هذه الشخصية النصوصية عبر القصيدة تناميا وارتدادا .

٣ ـ الصوت أو الموت

٣ ـ ١

قلنا إننا أمام نص انتحارى ، لا بمعنى أنه يقتل نفسه ، ولكن بمعنى أن النص يستنهض ذاته من خلال هذا الخيار الوجودى الحاسم : إما الصوت وإما الموت . إن لغة الكتابة فى مأزق حيث يواجهها موتها وانتهاء دورها بوصفها فعلا إيجابياً وهذا هو « حين » الانتحار . ولذا لابد للصوت من أن يعود إلى اللغة فيعود الشعب إلى النص ويعود النص إلى الشعب ، ويكون الفصيح والشعبى شيئين متجانسين ، بعد أن تنافرا تنافرا قضى عليهما معا . وهذا هو الفعل الاستنهاضى الذى تتصدى له هذه القصيدة . ولن نتوقع منها النجاح لأنها ليست ميثاق عمل سياسى ولكنها فحسب صرخة حياة تحاول جلب « الصوت » وتوظيفه ، ولكن بعد أن تكشف عن القبح والزيف .

وبما أننا أمام قصيدة طويلة تتكون من خمسة وعشرين مقطعا مزدوجا فإننا ـ إذن ـ أمام معان فرعية يفرزها كل مقطع على حدة ، وأمام معنى كلى يفضى إليه النص . ولن نشغل أنفسنا بالمعانى الفرعية لأنها تنبىء عن نفسها وتكشف أبعادها بمجرد القراءة ، ولكننا قد نستعين بهذه المعانى الفرعية لنغزل منها نسيج الدلالة الكلية ، ولنكشف عما لم يقله النص ، ولكنه أسّس له وتوجه نحوه وأفضى إليه بوصفها دلالة نصوصية .

والنص يتحرك على بعدين فى بنيته الدلالية الناتجة عن علاقات الفروع بالكل ؛ وهما بعد « القبح والزيف » الذى يفضحه النص ، ثم بعد « الصوت » . وسنقف عندهما وقفات استكشافية فيما يلحق من قول .

٣ ـ ٢

يدخل النص من بدايته فى لعبة الفضح من جهة ، والإفصاح من جهة ثانية ، حيث التعبير يتضمن الإدانة ، وهذه صورة للمسخ الذى تتواجه معه القصيدة :

والللابسون ثياب من قد فصلت تلك الثياب لهم
بدون إشارة ، أو رغبة يتربصون ليملأوا
الحجرات
والأحواش بالبهم المسخرة المجيبة للحداء
مطأطئ
الهامات ، تعلك ، ثم تلفظ فى زفير من فتات
الصمت
آلاف المطاعن . . والطعين .

هؤلاء المتمثلون تمثلا ممسوخا بلا صفات تميز وجودهم البشرى ، فهم قد ستروا عريهم الجسدى بالثياب . لكن هذه الثياب (بدون إشارة) ؛ فهى مسخ يخلو من أى ميزة وبالتالى فهى بلا هوية . وهذه صفتها الحسية : اللاهوية . أما وجدانها المعنوى فهو مسخ آخر إذ إنها بلا (رغبة) أيضا ، فهى بدون إشارة وهى بدون (رغبة) ، مما يجعل وجودها مواتا كالعدم وهذا الوجود العدمى يفرز عينة بشرية ممسوخة هى هذه (البهم المسخرة المجيبة للحداء) وهى تتمثل فى هؤلاء (المطأطئى الهامات) الذين لفظتهم الحياة (فى زفير من فتات الصمت) .

وفى المقطع السابق على هذا نقرأ علة هؤلاء :

المشتكون من الأنا . . .
. . . .
والباركون على ضفاف شوارع النزوات .

هؤلاء المشتكون : الباركون يقعون فى هامش النزوات خارج أحداث الحياة ومن ثم :

تلتهم الرياح لقاحها من خلفهم
تتورم الأنات
بالأخرى التى شاخت مفاصلها . . .

هنا (تتورم الأنات) وتشيخ مفاصل الأخرى ، أما هم فباركون ، منهم السكون والموات ، وتبقى كل معالم الحياة متورمة تورما شاخت به المفاصل .

وهذا التورم وشيخوخة المفاصل تولد عن مقطع سابق هو مطلع القصيدة وبدايتها حيث نشأت مفارقة بين (المكان) و (اللامكان) حيث يتراجع المكان ويلغى نفسه ليحل (اللامكان) محله :

طاب المكان
واللامكان تمددت أطرافه
وتشابكت أوصاله . .
تجتر خلف لعاب فكيها
مكاييل الزمان على الزمان
وفى الزمان توحدت أصوات أصهار السنين

(طاب المكان) وهذه طيبة يموت المكان فيها لأنه يتوقف بعد ذلك عن الفعل . إذ كل الأفعال التالية فى النص منسوبة إلى (اللامكان) ، ومن هنا فإن النص يعلن مبكرا عن (موت المكان) ليحل محله اللامكان . والذى يطيب يموت لأنه يتوقف عن الفعل . وبعد ذلك يأتى (اللامكان) حيث يتجسد كائنا حيا له أطراف تتمدد وأوصال تتشابك ، وله فكان يجتر بهما وبلعابهما كل مكاييل الزمان ، ومن هنا فإن اللامكان يبتلع (الزمان) ويجتزه مثلما أنه قد ألغى المكان وحل محله . وبهذا فإن القصيدة تبدأ بفضح القبح والإفصاح عنه ، حيث يتسود (اللامكان) ملغياً بذلك المكان والزمان . وحينما يسيطر فهذا معناه أن النص يفصح عن عمليات الإلغاء والنفى لكل الأشياء التى نعهدها ذات فعل ، ويطرح بدلا عن ذلك أشياء هلامية تقتحم المشهد متجسدة وكأنها حيوان خرافى يشبه ليل امرىء القيس الوحشى المتمثل بحيوان ذى صلب يتمطى وينوء بكلكله بعد أن يردف بالأعجاز . وها هو (اللامكان) هنا يتمدد ويتشابك ويجتر ، وله أطراف وأوصال وفكان ومن ثمة فإنه يلغى وينفى ويحل محل الكل إذ لا زمان ولا مكان .

هنا يتأسس المطلع حيث يطلع النص علينا مفصحا عن الإلغاء أولا ، ثم يضع أداة الإلغاء فى موضع الفعل وصناعة الحدث ، ويأتى (اللامكان) لكى يكون مجالا للنص . وتجد القصيدة نفسها خارج الزمان والمكان ، ويواجهها (اللامكان) ساعيا إلى ابتلاعها مثلما ابتلع الزمان وساعيا إلى إلغائها مثلما ألغى المكان . والعالم من حواليها هو عالم (اللابسون ثيابهم) ولكنها ثياب تكشف عن (العرى) أكثر مما تستره ، ذلك لأنها ثياب (بدون إشارة) وبدون (رغبة) ومن ثم فهى مسخ وزيف ، وأصحابها هم (الباركون على ضفاف شوارع النزوات) . وهذا يخرج هؤلاء من دور الفعل ويجعلهم خواء ممسوخا ليس إلا . وإذا خرجوا من الفعل فإنهم يخرجون

خروجا سبقهم إليه الزمان والمكان ، وبذا تكتمل حلقة الخروج والنفى والإلغاء . ويتوحد اللامكان - بعد ذلك - ليحتل مطلع القصيدة ومن ثم يحاصر ولادتها ويلاحق نموها . وإن كان هيدجر يقول : « إن تاريخ الكلمات هو نفسه تاريخ الوجود »[13] ، فإننا هنا نجد النص مواجها باللاتاريخ ، ومن ثم فإن الوجود فى النص يتعرض للتهديد إذا ما كان بلا تاريخ وليس من شأن (اللامكان) إذا سيطر أن يفتح بابا للتاريخ ، وهذا عينه هو المأزق الذى تفصح عنه القصيدة وتفضحه وتعلن عن القبح الذى يحاصر الجمال . فماذا يفعل النص - إذن - وقد وقع فى الحصار ؟

٣ - ٣

إذا كانت القصيدة تفضح القبح والزيف ، فإنها فى الوقت ذاته تتورط بالوقوع فى مصيدة هذا الزيف . فاللامكان قد صار هو مصدر الفعل والتصرف بعد أن تجسد وتحكم فى مطلع النص . ولذا فإن النص يتأزم منذ البداية وتتكشف من ذلك علة عنوان القصيدة (وتنتحر النقوش . . أحيانا) . وكأننا - إذن - أمام علّية الانتحار وبعد إلغاء المكان وابتلاع الزمان لم يبق سوى انتحار النص .

وهذا لا يحدث عن غفلة أو جهل ، بل إن النص يكشف عن « عليم » لا يصرح بصفته ، وهذا ما نراه فى التوشيح المقابل لمقطع (اللابسون ثيابهم) حيث نقرأ :

قد كان من يجرى
من بعدهم يدرى
بالدرب من فجر
لكنه يخفيه .

هناك إذن (درب) وهناك من يعرف هذا الدرب ، ولكنه (يخفيه) ، وهو يخفيه لأن ذلك هو سر النص وروحه . ولابد أن تكون الروح سرا ، ولو تم كشف ذلك وإظهاره لانتهى النص عند المطلع مباشرة . ولكن عملية الإخفاء هى عملية « الإنشاء » . ولن يكون النص إلا من هذه الوجهة ، وجهة الإخفاء والإضمار وليس الكشف والإظهار .

من هنا يبدأ النص - إذن - وتبدأ الأسئلة . فما هو هذا الدرب ؟ ومن هو ذلك الذى يدرى به ؟

هذا هو الصوت الذى تسعى القصيدة نحوه ، فإما أن تجده وإلا فالموت إذن .

والحق أن الشاعر يعيش منذ عام ١٩٧٤ منتظرا هذا الصوت ، إذ سبق أن قال فى مطلع قصيدته (رسوم على الحائط)[14] :

تجيئين قلتِ مع الغيم
قلتِ . . تجيئين عند احتدام الرعود
وقلتِ . . تجيئين عند المساء
وعند بداية كل صباح
وقلتِ . .
وقلتِ . .
وكان انتظار .

والإحالة هنا إلى (غائبة) فهى تغيب مثلما أن (الدرب) يتم إخفاؤه . وهناك - إذن - وجود ولكنه غائب وخفى . بينما الظاهر والجلى هو (اللا) : اللامكان واللاوجود . أما (الدرب والغائبة) فيظلان فى الخفاء ، بل إنهما ليمعنان فى التخفى ويسعيان إليه . وعنه نقرأ فى المقطع التاسع :

العين ترخى هدبها خجلا وينفرج الفم المحمر
عن لفظ تهتك . . باحثا عن مقود . . أو ساعد
يقوى على إمساكه كى يطلق الكلمات ،
والكلمات
تمنع بعضها من أن يجاهر أو يبين .

هذه اللغة يصارع بعضها بعضاً لكى تمتنع عن الكشف والإفصاح ولكى تظل فى الخفاء . وفى هذا الصراع تدخل اللغة فى دوامة تبدأ من خجل العيون عن النظر ، واحمرار الفم وتهتك اللفظ . ومن هذه الأفعال : الخجل والاحمرار والتهتك ، وهى كلها ارتدادات نحو الداخل وتراجع عن المواجهة ، تأتى الكلمات كى تمنع . والمنع هنا موجه ضد الكلمات نفسها . فهى الفاعل والمفعول/الآمر والمأمور . ويتحقق حينئذ الاختفاء لأنه رغبة ذاتية للغة . ومن ثم تصبح وظيفة الكلمات لست المجاهرة والإبانة ولكن (الإخفاء) ، ومن هنا صار (الدرب) خفيا والكلمات (خفية) والمخاطبة غائبة . ولكنها مع غيابها

تكلمت حيث ترددت فى النص جملة (قلت وقلت وقلت) فهى تتكلم من الغياب ، والدرب يظهر من وراء الخفاء مثلما أن الكلمات تفعل فى الخفاء .

من هنا يصح أن نقول إن الأفعال فى الغياب وفى الخفاء هى الأفعال المؤثرة والمنتجة لأن النص هنا تولد من رحم الخفاء والغياب .

وفى رحم الغياب التقى الشاعر معها ، وهو لم يلتق معها إلا بعد أن اكتشف أن السر فى الخفاء ، ولم يحدث ذلك فى قصيدة (رسوم على الحائط) لأنه توهم أن النطق المتمثل فى جملة (وقلت) وتكراراتها سوف ينتج عنه حضورها إليه ، ولذا ظل ينتظر هناك . ولم يحدث شىء فى ذلك النص ، ولكنه جاء أخيرا كى يتعلم أن السر فى الخفاء ، وقبل هذه الحكمة الشعرية وتقبل هذا الحل الشاعرى وآمن أن « الاختفاء » هو سر اللغة ومطلب الكلمات ، حينئذ التقى معها لقاء العاشقين :

أنا وأنت فى خباء الخدر/قالوا
عاشقين/قد قُدَّ قلب كليهما من جذع
باسقة العواطف ، أصلها فى العمق أما
فرعها/يعلو على أبصار من عرفوا/وكل
العارفين

أما باسقة العواطف فهى التى قال عنها :

يا سدرة طالت
ونسمة طابت
حنت وما ارتابت
ميادة الأغصان

ولكن هذه لا يفصح عنها ولا تتكشف ، ذاك لأن سرها فى اختفائها ، والشاعر يدرك ذلك . ولذا قال :

لا خير إن شاعت
فى الأفق أو سارت
سيرتنا وازدادت
من حولها الأقوال

وهذه سر وحيد متفرد ، سر للشاعر وحده ، وهى سر لا شبيه له :

مهورة قسمات وجه حبيبتى
فى كل رفة جفن أنثى
غير أن توحد النظرات
يفردها ويجعلها بلا شبه
ولا ند . .
مهما يكن فيهن من خفر أو استحياء
فلا . . لا يرتقين .
ما مثلها حلت
فى الأرض ما مرت
وبعد ما ولدت
تلك التى ترقى .

هذه هى صاحبة السر التى لما تزل فى الغياب والاختفاء ولكن صفاتها تتكشف لنا واحدة تلو أخرى فهى :

أ ـ باسقة العواطف .
ب ـ سدرة طالت .
جـ ـ أصلها فى العمق .
د ـ فرعها يعلو على أبصار من عرفوا وكل العارفين .
هـ ـ توحد النظرات يفردها ويجعلها بلا شبه ولاند .

هذه العميقة من جهة والباسقة العالية من جهة أخرى ، هى سدرة طالت ، تتشابه مع غيرها من الإناث من خلال قسمات وجهها المهورة فى جفونهن ، إلا أن لها نظرات تفردها وتميزها وتكسر التشابه وتلغيه ، فتمعن حينئذ فى الاختفاء لأن الصفات ما إن تبدأ بالتدليل والإشارة إليها حتى تتراجع عن التشبيه وتشرع بوصفها بالاختلاف والتفرد . وبذا فإننا لن نستدل عليها بأدواتنا نحن إلا إن قرر الشاعر الكشف عنها .

هنا دخل الشاعر فى السر وتغلغل فيه فامتلكه وصار فيه ومنه ، وقد عرف (الدرب) ولكنه مازال (يخفيه) ، وسيظل النص ما دام فى الخفاء .ولكن هل سيستمر الشاعر ويصبر على لعبته الإبداعية هذه ؟ .

يأتى الشاعر فى المقطع الثالث والعشرين وكأنه قد فرح بالسر فرحا بلغ غايته ، وحينما بلغ الغاية أخذ يتجاوز حده ، ويطل برأسه نحو عالم المادة المكشوف ، وراح يعلن عن ضيقه بالسر

المخفى ، وكعادة البشر فى طبعهم الحاد ورغبتهم بالإعلان عن فرجتهم ذهب الشاعر ليعلن أولا ضيقه وفراغ صبره وضجره من تحمل السر على عاتقه فقال :

ضاقت بنا الساحات
لا ظل لا واحات
والرمل فى الواحات
نمشى على الأربع

هذه الحياة الخاصة بينه وبين السر المخفى تحولت إلى عبء يضيق منه الشاعر ، فقرر فى المقطع الرابع والعشرين أن يكشف سره وأن يعلن :

أحبيبتى . . أحبيبتى . . قلنا معا: إنا نحب
فأوغرت كلماتنا كل الصدور
قلنا . . نحب فأوغرت كلماتنا
قلنا . . نحب فأوغرت . .
قلنا . . نحب
قلنا ببوح لا يلين .

هاه . لقد باح الشاعر ومحبوبته وأعلنا كشف المغطى وفضحا السر. ولكننا نعرف من بداية النص أن الذى يكشف عنه ويفضح هو الزيف والقبح ، أما الحب فهو يغطى مثلما تغطى الكلمات بعضها على بعض . واللغة تسعى إلى إخفاء نفسها وإخفاء الحب . وفى المقابل تأخذ بالكشف عن القبح والزيف . ولكننا هنا نجد أن الحبيبتين (الشاعر والقصيدة) يقدمان على فضح السر وإعلانه . ولذا فإنهما يقترفان إثما جللا فى حق نفسيهما .

ومن يفعل ذلك فلابد له من عقاب يعاقب به نفسه . وقد جاء العقاب الذاتى فى المقطع الأخير حيث نقرأ :

طفنا نردد حالمين . . وكان يحدونا اليقين
وخطى رموش العين تكبو فى طريق
السادرين/ ويقطع الوقت المسجى
بالمناشير المريبة/ تعصف الريح
السليطة . . بالنثار على الوجوه . . وعلى الجبين .

عدنا مع الأحلام
نسترجع الأفلام
ونقذف الأقلام
ونمزق الأوراق

خرجوا من الحلم إلى اليقين . ومثل أى حلم ينتهى حينما يتحقق . والحلم إذا صار يقينا ينتهى ونشرع فى البحث عن حلم غيره . وانتهى حلم القصيدة بتحوله إلى يقين . وانتهى سرها بإعلان هذا السر . وهنا جاءتهم الريح السليطة لتدخلهم فى إمرة (اللامكان) ، وها هى شهرزاد تنطق بالسر وتكشف عنه ويقتلها شهريار إذ لم يعد لديها سر يجرى وراءه .

وهنا يقذف السادرون أقلامهم ويمزقون أوراقهم :

ونقذف الأقلام
ونمزق الأوراق

هذه الأقلام والأوراق هى مادة النص المنقوش ، تلك المادة التى انكشفت بوصفها نقشا أو نقوشا مفضوحة ، ولذا فإنها تنتحر جزاء وفاقا لما اقترفته ضد نفسها من « خطيئة » تكفيرها بالانتحار الذى حان حينه . وهذه هى الأحيان التى تنتحر فيها النقوش حينما تفضح السر وتفصح عن الاختفاء ، وكما يقول جوته :

على الشاعر أخيرا
أن يكره من الأشياء كثيرا
فلا يدع من القبيح فتيلا
يحيا إلى جوار الجميل .

أما إن عاش القبيح إلى جوار الجميل ، فإن الجميل سوف يضيع وينتهى ويتلاشى .

ومن هنا فإن قصيدة الحميدين هذه تعلن الحرب على حالة الانكسار الداخلى ، حينما ينكسر النص ويضعف أمام الإغراء الحسى وبريق الكشف والإعلان فيفضح سره ، بينما دوره هو

فى فضح القبح والزيف ـ كما فى مطلع النص ـ مع الاحتفاظ بحقه فى التسامى والتعالى . وإلا فإن سمو السمو وعلو الاعتلاء هو فى أن تنتحر النقوش ، ليكون انتحارها لغة للغة وسرا للسر يفضح القبح من جهة ، وينقل النص إلى عالم آخر أسمى وأرقى من عالم المادة ذى البريق والزيف . والانتحار هنا يكون انتصارا ذاتيا للنص الذى يربأ بجوهره عن البقاء فى الزيف وفى سطوة اللامكان . ينتحر ليذهب إلى المكان وإلى الزمان ، وإلى اللابسين ثيابهم ليس بدون إشارة أو رغبة ، ولكن مع الإشارة والرغبة حيث الجمال فوق القبح والحلم فوق الزيف ، وتكون اللغة صوتا يفعل وينتج . فإذا لم يكن الصوت فليكن الموت . وهذه أجمل وأقصى ما عاشه شاعر : لا جواب .

الهوامش :

١ ـ سعد الحميدين : **وتنتحر النقوش . . أحيانا** ، دار شعر ، القاهرة ١٩٩١ م .
٢ ـ أحمد مطر : **لافتات ٣** ص ٤٨ .
٣ ـ نزار قبانى : **الكبريت فى يدى** ، ص ٧ . منشورات قبانى ، بيروت ١٩٩٠ م .
٤ ـ أدونيس : **الحصار** ٧٩ .
٥ ـ حمزة شحاتة : **رفات عقل** ، جمعه وعبد الحميد مشخص . تهامة ، جدة ١٩٨٠ م
٦ ـ الاختلاف والمشاكلة مفهومان نقديان تم استقراؤهما عن النقد العربى ، ولقد وضعت فى ذلك كتابا بهذا العنوان سوف يصدر قريبا إن شاء الله .
٧ ـ عن ياوس ومفهوم « أفق التوقع » انظر :

P. Rice and P. Waugh (ed): **Modern Literary Theory** 83- 90. Edward Arnold- London 1989.
R. C. Holub: **Reception Theory 53- 82. New Accents.** Methuen London and New York, 1984.

٨ ـ عن السياق الأكبر والأصغر انظر : عبد الله الغذامى : **الموقف من الحداثة ومسائل أخرى** ص ٩٠ جدة ١٩٨٧ م .
٩ ـ أحمد كمال زكى : **شعراء السعودية المعاصرون** ، التاريخ والواقع ص ١٦ ، دار العلوم ، الرياض ١٩٨٣ م .
١٠ ـ سعد الحميدين : **رسوم على الحائط** ، ص ١٠١ ، دار الوطن ، الرياض ١٩٧٧ م .
١١ ـ السابق ٤٥ .
١٢ ـ جوته : **الديوان الشرقى للمؤلف الغربى** ٧٣ ، ترجمة عبد الرحمن بدوى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ م .
١٣ ـ عن ذلك انظر : عبد الرحمن بدوى : **مدخل جديد إلى الفلسفة** ص ٢٦٢ ، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٧٩ م .
١٤ ـ الحميدين : **رسوم على الحائط** ٩٩ .

تجليات الشعرية

فى إشراقات رفعت سلام*

عبدالله السمطى
(مصر)

« إننا نفكر من داخل عالم يتكلم ، وتكلم من قبل »
« مارلو بونتى »
« الحروف أمة من الأمم .. مخاطبون ومكلفون »
« ابن عربى »

.. تؤذن حركية النص الشعرى الحديث ، واستقصاؤه المتنامى ، الشاسع لغيبيّات الدال ، وانبثاقات الكلام - بمفهومه السوسيرى - على حواف المخيلة الإبداعية ، تؤذن بانفتاحه على فضاءات تقنية ، وتجليات جمالية توغل فى الرصد والتوصيف والتتبع ، والمغامرة ، والنقض والبناء والخلخلة وإضاءة الدجنة الأزلية للغياب والمحال والآتى ، واكتشاف ما ليس بكائن مما ينوّر أسئلة الذات وشكوكها ، ويريق كوامنها - ولو إبداعيا - وعذابها على شفرة الكتابة .. ومن البدهى أن هذا النص لا يصل إلى ذروة تجليه وسطوعه إلا عبر مروره بتشكّلات ذهنية ، وميتا - ذهنية ، بوصفه مشروعا إبداعيا - تمنحه حضوره الفيزيقى وبزوغه ، وتفتح له بالتالى رصيدا لا نهائيا لاحتمالات التأويل والتحليل ، مما يحيل دينامية الإبداع إلى دينامية التلقى والقراءة بانتقال النص من نسق مجرد ، معقول ، غائب إلى نسق مدرك ، معاين ، هو تجليه على ورقة الكتابة .. وحينئذ يمكننا أن نستشعره ، نستنطقه ، نقوّله كما يقوّل الذات، الواقع ، العالم .

من هنا سنحاول استقصاء بعض تجليات الشعرية فى (إشراقات رفعت سلام) ، على اعتبار أنها المكون الجوهرى للنص الشعرى ، وربما هى النص ذاته ، التى تقله من سياق النثر إلى سياق الشعر ، بتقنياتها التشكيلية المختلفة[1] ،

* إشراقات رفعت سلام ، الطبعة الأولى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٢ .

وباقتناص مفرداته من جسد اللغة بتحريكه وخلخلته ومراوغته والانحراف عن طبيعة هذا الجسد المحايدة ، دون أن ينفصل هذا النص عن مداره الدلالى الثابت إلا بما فى هذا النص من دلالات متحولة ، مشفرة ، وذلك لأن النص ـ كما يرى كمال أبو ديب ـ « هو فى آن واحد تجسد لغوى لكائن ، وانفتاح خارج اللغة على كينونة فى الغياب ، أى أنه هو بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب ، لا فى كليته وحسب بل على مستوى مكوناته اللغوية أيضا ، وما هو حضور هو تحديدا علاقة بين مكونات لا سبيل إلى تأملها أو الاستجابة لها إلا فى تجسدها اللغوى ، لأنها لا تفصح ولا تتكشف إلا عبر هذا التجسد »[٢] . إذن ، فإن ما يحفزنا فى هذه القراءة العجلى هو محاولة استبيان الشعرية وطرق تواردها بتقنياتها المتعددة الخصيبة ، واستشراف أفق الإشراقات وتفنيد ما تعلق شعرا بها ، والكشف عن عائد الدلالة فيها ، وتنويرها ، وتخصيبها أيضا .

ـ ١ ـ

هل يحدد الشكل وبناؤه مسارات التشعير التى يسلكها النص ؟ بمعنى آخر ، هل تختلف دلالة الشعرية طبقا لشكل النص[٣] ؟ بهذا الهاجس الأولى نحاول أن نحدد البادهة الأولى التى تنتابنا لدى مطالعتنا للإشراقات ، وهى اصطفاء الشكل ومغايرة بنائه ، ويتبدى ذلك فى تقسيم الديوان إلى نسق ثلاثى يتمثل فى جميع أشكاله البنائية والدلالية أيضا ، وسنفصل ذلك لاحقا ، وذلك كما يلى :

ـ تتكون الإشراقات من ثلاثة عناوين رئيسية :
ـ إشراقة المروق (مراودة ـ مراوغة ـ مراوحة ـ مكابدة) .
ـ إشراقة السفر .
ـ إشراقة الغياب .
ـ التشكيل الطباعى لصفحات الديوان يتكون من : متن النص ، والمقاطع البارزة داخل المتن ، وهامش النص على يمين أو يسار الصفحة .
ـ يتوجه الخطاب الشعرى فى الإشراقات إلى ثلاثة مخاطبين : أنا (هو) ـ أنت (هى) ـ أنتم (هم) .
ـ وعلى المستوى الدلالى يبرز بداهة اقتناصه التعبيرى ، فى آنيّة الوسط (منتصف الوقت) ويمكن ترسيمها كالتالى :

ما قبل ← منتصف الوقت ← ما بعد
ماضى ← حاضر ← ماضى ؟؟

كذلك ـ كما سيتضح لنا ـ فإنه يعبر عن دلالات ثلاث خلال استكناه خرائبها وركامها هى الذات ، واللغة ، والواقع .

ومن الجلى أن اصطفاء الشاعر برنامجه الشكلى ـ البنائى هذا ينم عن رغبة حميمة فى المغايرة والتمايز ، ونزوع حداثى فى تثوير الرؤية الشعرية وابتكار نصية جديدة متميزة ، مختلفة عن الحدود المعيارية المألوفة لشكل النص وبنائه ، وهو ما يسميه جيرار جينيت بـ « التعدى النصى » ، حيث ينقطع النص بشكله وأبنيته عما يوازيه أو يحايثه من نصوص أخرى .

إن رفعت سلام فى هذه الإشراقات لا يقدم لنا نصا شعريا يبسط لنا دلالاته فنقتنصها ، ثم ينكفىء على ذاته بعد ذلك ، بل يقدم لنا نصا شعريا مفتوحاً يبذخ لكل احتمالات الدلالة والتأويل ، من هنا فإنه يقمنا بدءا ـ ويدهشنا ـ على إيلاء سريان اللا شعور وانسرابه فى النص الطاقة الكبرى للتلقى والقراءة ، فهو يستبطن ذاته بطريقة محايدة لا تتدخل فيها الوعى إلا بمقدار ، بينما يشرع للاوعى رواقا دلاليا خاليا من التنظيم ، مفعما بالفوضى والغموض وتناسل الأضداد وتلاقح الهباء والفراغ وسدم الوحشة ، وغابات العتمة المتكسرة ، بحيث إننا لا نستطيع القبض على أطراف النص بسهولة ، فهو ـ فى زمن الكتابة ـ يمضى بلا هدف حسبما تأخذه الذاكرة ويقوده اللا شعور ، ونقط الإضاءة الثاقبة فى سياق النص تتبدى فى أن الخطاب الشعرى فى مجمله يتخاصر حول بعض الدوال المشفرة التى تتكرر باطراد غير منتظم فى نمط سريالى يجد مراحه فى ظل تيار الوعى حينا ودلالته تحت أفياء الشعرية أحيانا أخرى . .

ويتمدد السياق الشعرى فى الإشراقات ـ بنسقها الثلاثى ـ فى حركة طى ونشر ، فتح وغلق ، تأزم وانفراج ، تقديم وتأخير ، إرجاء وإشباع ، مما يفضى إلى ربكة دلالية منظمة ، تفصح عن إبهامها ، عن جرثومة الغياب ، بدهشتها ، وفجاءتها ، وتأبيها على الوقوع فى شرك التأويل النهائى ، ومن هنا يمكننا أن نكمل العائد الدلالى لهذا البناء بحيث تفضى

الإشراقة الأولى (المروق) إلى الثانية وهى (السفر) الغياب المؤقت ، إلى الثالثة (الغياب) النهائى ، وتتكشف لنا عن ذلك بعض الملاحظات الأولية يمكن إجمالها فى نقطتين :

أولاهما : أن إشراقة « المروق » تتضمن أربعة أقسام بعناوين مختلفة تجمعها صيغة المفاعلة التى تنم عن المشاركة بين طرفين (الشاعر - العالم) ، أو (الداخل - الخارج) ، وهذه العناوين الأربعة ذاتها تنقسم إلى قسمين (مراودة - مراوغة) وهما يعبران عن فعل تضامنى (مع) لا خروج فيه ، فالشاعر مثله مثل الآخرين تقع عليه الأحداث ، يتطامن مع السائد . وفى القسم الثانى (مراوحة — مكابدة) يبدأ المروق السافر والخروج الثائر المتوثب ويشكل موقف (ضد) والصراع مع الآخر .

ثانيتهما : فى إشراقة السفر ، وهى التى تتوسط إشراقتى (المروق والغياب) فى الديوان ، تمثل منتصفه الدلالى ، تأتى بدون عناوين فرعية ، وكأنه لا يريد أن يتوقف من أول السياق إلى آخره ، والسفر فى الكلام ، البوح ، الحلم(٤) . أما فى إشراقة الغياب ، فيضع لها عناوين حروف مختلفة دالة ، أو الحرف الأول — غالبا — من النص . وآخر نص يضع له عنوانه بآخر حرف من حروف الأبجدية كأنه ينهى به أبجدية إشراقاته .

وقبل أن ننتقل إلى تجلية الشعرية فى الإشراقات ، يحسن بنا أن نشير إلى اختلاف الأداء بين نسق البناء ونسق السياق الشعرى ، حيث البناء منظم ، واع ، واقعى ، ذهنى ، فيما يبدو لنا . أما السياق الشعرى (الخطاب) فهو متوتر ، مخلخل ، فوضوى ، لا واع ، ذاتى ، حالم . ويحسن بنا أن نضع رسما لشكل الصفحة ليرى القارىء كيف يتوارد الشكل الشعرى وكيف يصنع الشاعر موازاة بين النثرى والشعرى فى الإشراقات ، إذ تتشكل الصفحة من ثلاثة « خطابات » .

المتن ← سياق نثرى

داخل المتن ← سياق شعرى

(المقاطع البارزة طباعيا)

هامش المتن ← شعرى

هامش (١) شعرى	المتن (سياق نثرى)
هامش (٢)	داخل المتن (سياق شعرى)
هامش (٣) إلخ .	المتن (سياق نثرى)

ويقتطف الشاعر كلمة لها دلالتها المؤثرة فى السياق الشعرى كله ، من سياق المتن فيتعمقها ، ويستبطنها فى الهامش ، وهكذا حتى نهاية الديوان .

وتتمثل الشعرية فى (إشراقات رفعت سلام) فى اصطفاء الشكل وبنائه — كما أوضحت سالفا — ومحاولة العبور إلى أنساقه وتحليلنا لشبكته العلائقية تفضى بنا إلى اقتطاف بعض المقولات الوصفية والسيميائية التى توقفنا على شعريته ، والتى أسفرت بعد مطالعتنا للديوان عن إضاءات عدة ، هى تعرية الخطاب الشعرى ، والتضاد والانحراف والتناص ، بالإضافة إلى بعض الإيقاعات الشعرية الجزئية التى تتضام لتكون وحدة شعرية بارقة فى نصوص الديوان . وسنحاول رصد هذه الإضاءات بشىء من التفصيل .

— ٢ —

ثمة إيهام بـ « الشعرى » يتلبس الشاعر ، أى شاعر ، عند كتابته نصه ، إذ تتداعى له على الفور الصور المنمقة ، والدوال التى تنم عن الشعرية بمعجمها الرومانسى البرناسى المألوف ، بما يوطد سلطه الإيهام ويصنع مسافة وحاجزا ما بين الشاعر وكلامه ، ولا يحيل التجربة إلى تجربة حميمية لصيقة بذاته بل إلى تجربة جمالية ، عامة ، مشتركة ، هذا ما نلمحه فى الأغلب فى نصوص ما قبل السبعينيات(٥) ، أما لدى الشاعر السبعينى فقد تم كسر هذا الإيهام وهذا الحاجز تماما بتعرية الخطاب الشعرى

(المَلكى) وإسقاط تعاليه وعصمته واقتناص التجربة كما هى بلغتها وواقعها بسهولها ومفاوزها . لم يعد الخطاب هنا مستأنسا أو متوقعا أو محاطاً بهالة « الشعرىّ » بل أصبح خطابا حادا جارحا مفصحا عما يمور بالذات ومفتتا جرثومة الواقع ، معريا لها إلى أبعد الحدود بالتعبير عما كان النص الشعرى يأنف من ذكره من محرمات ، أو يراوغ ويلتف من حوله (الجنسى ، الشعبى ، السياسى ، الدينى _ مثلا) محررا الشعرية من عناء البحث والتعبير عن (موضوع) إلى عناء استشعار (الذات) والإصغاء إلى نبضها الداخلى المتوتر . وتأسيسا على ذلك فإن رفعت سلام يمنحنا هذا النص بتسميته « إشراقات » بما فيها من إيحاء صوفى . إنه يعبر فيها عن مواجيده الخاصة جدا ، عن بشارته الإبداعية ، وينقل الخطاب من ذاته إلى الواقع إلى ذاته تارة أخرى فى شبق تعبيرى محوم ، راصدا سطوح العالم (الذات _ الواقع) مستبطنا أغوارهما ، وهو فى هذا ، فى خطابه الشعرى ، لا يوارى سوءة الواقع بتعبير غير مباشر أو رمزى إشارى ، بل إنه ينقله كما هو ليصنع المفارقة الحادة الجارحة ، ويكسر الإيهام بالشعرى وكلامه نازعا ورقة التوت الأخيرة عن جسد الكون ، يقول فى مراوغة :

« هكذا أجيئكم عاريا بلا نبوءة ولا شهادة ، ولا رسالة تدعى قداسة ما كما يدعى الشعراء عادة أو تدعون ، هكذا أجيئكم رصاصة أو خيانة أو فضيحة وأسمى نفسى انتهاكا والوطن مستنقعا والبحر قبرة وأنتم القتلة ، لى أن أجىء عاريا من الصفات والخزعبلات والتواطؤات ومن نفسى » (الديوان ، ص١٣) .

هكذا ، طبقا لهذا الاعتراف ، يمضى السياق الشعرى فى خطاباته التى تنتهك المحرم وتستقطر المخبوء فى الذاكرة ، والمعاين المحجوب ، والمكبوت ، فى لغة تقتنص حدتها بهدم المقدس وتعريته . من هنا فإنه يتوجه بالخطاب للآخر بكل الصيغ المشروعة وغير المشروعة ، التراثية والحداثية ، بالكلام العادى المألوف والكلام الصارخ الزاعق ، يقول مثلا :

« وأتوم فى القبيلة خطيبا ، هى القيامة فقوموا وقوفا على أطراف أصابعكم ، يا أولاد الكلب وغنوا فى صمت للرعب وقوس قزح الذى يمتد بين أثداء النساء وامضوا إلى النهر اتبعوه شمالا شمالا إلى البحر ، لا تلتفتوا للخلف أماما إلى صاعقة تغزل الصوف على جدار الموج ، أو ترسم الخوف خروفا أخرق الخطوات يخترق الخلاء إلى خريف من خرافات خبىء فى خوابى الخمر يخترع الخديعة خرقة من خروع لا ترتخى فى المدخل الخالى ، ادخلو خفافا واخلعوا خفافكم خيرا لكم » (الديوان ، ص ٥٤)

وهو بهذا ، بسلطته الشعرية ، يحيل الخطاب إلى خطاب آمر ناه ، لا يهجو الواقع ، بل يرثيه ، رغم ما يبدو على السطح من سباب ، وضغائن تغز الصدور ، يرثيه فى سخرية جارحة لاستنامة هذا الواقع ودعته ، واستكانته التى جعلته من الخوف « كخروف أخرق الخطوات » توجهه السلطة أنى شاءت ، ولا يرثى الشاعر هذا الواقع فحسب بل يرثى ذاته فى خطاب فظ لا يدعيه شاعر لنفسه ، ويقرن ذاته بالواقع ، انكساره وخوائه وفراغه : « ها أنا على الخازوق محطوط ، يحوطنى الجلبان والغلمان والطبول الزاعقة » ، لكنه يحاول _ رغم ذلك _ ابتكار الدلالة الكلية للخطاب عبر الالتفات والتجريد للمخاطبين الثلاثة (أنا _ أنت _ أنتم) وتواردهم باطراد فى سياق المتن النصى من خلال هذه الخلخلة والتوتر وهدم جاهزية الخطاب وسكونيته بتوسيع دائرته لتشمل كافة المتناقضات ، نزوعا للوصول إلى الآخر (الحلم _ المثال) والاتحاد به . وهو بهذا يجدد كلماته ويشفرها فى نهاية الأمر بغية توصيل رؤية كلية للعالم الشعرى الرحيب . والشاعر _ كما يقول جون كوهين _ « لا يترك نفسه لكى تحمله الكلمات ، إنه يتحدث عن حقيقة ليست خالية من المعنى إلا فى نظر القانون الموضوعى . وهى ينبغى أن تكون كذلك فى نظره لكى يترك المكان لقانون آخر »(٦) . وهذا ما يفعله الشاعر رفعت سلام فى تأسيسه نصه وقانونه الشعرى الخصوصى .

_ ٣ _

نحاول الآن تحديد مناطق الشعرية الخصيبة فى (الإشراقات) ، وذلك عبر تحليلنا بعض التجليات التى تنحرف بالنص عن نظام اللغة وتقفو به حساسية التشفير

والترميز ، وقراءة المتن النصى الذى يأتى معبرا عن شعريته نثرا ،نراه يرتكز بدءاعلى تشفير بعض الدوال والعبارات يكررها بين الحين والآخر . يسترجعها وينوع عليها ، ويتعمقها فى تداع حر مسترسل غير منضبط ، يسترجعها ويضيف إليها إضافات دلالية جديدة طافرة ، ولو تذكرنا مقولة « المحكم والمتشابه » التأويلية وجدنا أنها تنطبق كل الانطباق على هذه الإشراقات ، ولو اقتطفنا المقطع الأول من الديوان ــ النص يتضح لنا أن الدوال والعبارات الواردة فيه هى تلخيص مكثف لما سيرد من انبثاقات شعرية وتنويعات دالة عليها يقول :

« ها أنت تسرقين النسيان ، وتتركين الذاكرة عارية تتناهشها طيور الأسى والبكاء ، فهل كانت حمحمة الموج حلما أم العاصفة عصفت بالعصافير الرملية فراودنا المدى فعدونا بلا أقدام ليمحو الماء ما لم نتركه على الرمال ، لا فها هو النسيان طائر يفر فى الفراغ المراوغ والذاكرة تعرى ولا مجيب غير وجيب الجراح القديمة أو ما يحط على حافة القلب يلتقط الشهوة المطفأة فلا أملك الصراخ فى البرية ، أيها الناس هاقتيل جثتى مشاع لاشتباكات الجنون وكان لى أن أنتصب فى منتصف الوقت عموديا ولكنه باح بى لطيور الأسى وأنت تسرقين ما يستر عرى الذاكرة ، تسرقين الأزرق منى . . » (الديوان ص٧ ، ٨) .

فهذه الدوال والعبارات الواردة بالمقطع تتكرر بعد ذلك هى ذاتها أو بمترادفاتها المختلفة ، ينوع عليها ويستكشف أغوارها فى سياق شعرى مسترسل لايصده إلا المقاطع البارزة طباعيا التى يتحدث فيها الشاعر عن ذاته ، عن تجربته العاطفية الشبقية ، عن جسد الأنثى ، عن حالة الشجن والعذاب النفسى ، ولذلك فإنه بعد أن ينقطع التعبير الذاتى داخل المتن يعود إلى المتن تارة أخرى مسترسلا فى نفس العبارات وفضائها الدلالى المتوفز متطرقا إلى تجارب أخرى منفتحة على الواقع ، الحياة وصخبها ، الكون ورهجه . وهذه الدوال والعبارات هى المفاتيح الأساسية فى الديوان . ويتمثل أبرزها فى (النسيان ــ طائر النسيان ــ الذاكرة ــ العرى ــ طيور الأسى والبكاء ــ الخيل ــ العاصفة ــ البحر ــ الفراغ ــ الخواء ــ الهباء ــ الجراح ــ الشهوة ــ منتصف الوقت . . إلخ) .

ففى (مراودة) مثلا وهى النص الأول بالديوان نراه يكرر عبارات مشفرة أكثر من مرة نحو ثلاث مرات أبرزها :

ــ طيور الأسى والبكاء .
ــ أنتصب فى منتصف الوقت عموديا صارخا فى البرية . لا .
ــ وأنا قتيل مشاع لاشتباكات الجنون .
ــ طيور النسيان .
ــ تسرقين الأزرق .

وهذه العبارات تتكرر بعد ذلك بشدة فى الديوان معبرةً عن إيقاع الذاكرة وإيقاع التداعى والنسيان ، التداعى الحر غير المنضبط الذى يتحدث ويهجس عن كل شىء فى كل شىء ، ولكن ما يضبطه دلاليا هو أن التجربة كلها شبقية ، تلتفت إلى الواقع العالم بضجيجه وصخبه دون أن تفقد جذرها الشبقى الجوهرى فى الخطاب مع الأنثى (المعشوقة) :

« ولم يوشوش العصفور لى أنها ظلت فى سريرى طول اليوم تدلى ساقيها فى الماء ، تحدق فى الوقت الضائع تحلم بى وردة أو شوكة تنبت فى سريرها بغتة فى اللحظة القاتلة فأخلع عن وجهى القناع لأبدو جسداً وحشيا ينشر الرعب فى الوجوه الراضية بتعاليم القبيلة فلا الأفق يأخذ انفتاحة المرأة الشبقة ولا المرأة تأخذ اشتعال الأفق بالشهوات المرجأة ولا من يهدم الحد الفاصل بين الأبيض والأسود » (الديوان ص ١٥)

ويتمثل الانحراف هنا فى إيثاره اللغة النثرية للتعبير عن الواقع بلهجاته المتعددة وأحداثه المتغيرة . ولا حدود أو قداسة لهذه اللغة شعريا ، فهى تستخدم كما ذكرت كل الصيغ والأساليب المبسطة والمعقدة التراثية والحديثة ، الطقسية ، الشعائرية ، الأسطورية ، الدينية ، العلمية ، مما أنتج مزيجا لغويا مهجنا ، متعددا ، وخطابا شعريا متمايزا ، ويتمثل أيضا فى تغيير المدلولات التى تواضع عليها الدال طوال سيرورته السوسيو - ثقافية وكسرها فى سياقات مختلفة جذريا عما اعتادته وألفته .

ونقتطف دالين مشفرين يتكرران بشدة فى الإشراقات بوصفهما عينة عشوائية تدلنا على تغير الدال بتغير السياقات ،

ونكتفى هنا بإشراقة المروق ، وهما « النسيان » و« المنتصف » سواء كان هذا المنتصف يصل بين شيئين يفرقان منتصف الليل أو البحر أو الوقت . . إلخ أو هو اللحظة الآنية ذاتها :

ـ ها أنت تسرقين النسيان وتتركين الذاكرة .
ـ ها هو النسيان طائر يفر فى الفراغ المراوغ
ـ لى أن أنتصب فى منتصف الوقت عموديا .
ـ أستعيد طائر النسيان .
ـ تحط رويدا . . فى سهوة النسيان .
ـ فرت من يدى طيور النسيان سدى .
ـ أطلق سهوة النسيان فى جسدى .
ـ تحط على قوس انتصاف البحر ـ على قوس انتصاف الوقت منتصب .
ـ أنتصب فى منتصف الميدان ـ أنبش رمل النسيان .
ـ الوقت يقطعنى نصفين ـ أضربهم بعصاى فينشقون إلى نصفين .
ـ أنا بمنتصف الطريق المر منتصب ـ أنا بمنتصف اشتعال اللون منطفىء .
ـ لكنه انتصاف الليل ـ طرقات منتصف الليل ـ لا مجال للنسيان .
ـ يفلت من يدى النسيان .
ـ يسكن جسمى النسيان .
ـ يدركنى النسيان فأنسى .

ولاحاجة بنا للتدليل على تغير الدال بتغير السياق . فالنسيان يغدو شيئا ثمينا يسرق ، وطائرا يفر فى الفراغ ورملا ينبش به ، إن النسيان يأتى دالا مشفرا رامزا إلى تداعيات الذاكرة التى تتساقط من حدس الشاعر . إنه فى منتصف الوقت يحاول أن يعيد للدوال فطرتها وبكارتها ، يعريها من مدلولاتها وقداستها حتى لو كانت شعرية ، يشفرها لتصبح لغته ، دواله الخصوصية (كالنسيان أيضا ، البحر ، الثيران ، الخيول ، الأزرق . . إلخ) . ومن هنا يصنع تميزه وتفرده . وإذا عنّ لنا أن نستقصى هاجسا بادها فى الإشراقات ، وهو اختياره كلمات معينة من المتن والتنويع عليها فى الهامش ، ما هذه الكلمات ؟ وما وجه اختيارها ؟ وثمة هاجس آخر وهو أن هذه الكلمات منتقاة من السياق النثرى (متن النص) لا من السياق الشعرى (المقاطع البارزة داخل النص) فما دلالة ذلك ؟

سنحاول إحصائيا ومعجميا أن نجلى هذه الهواجس ونقتطف دلالتها ، حيث يبلغ عدد الهوامش بالديوان نحو مائة وثمانية عشر هامشا موزعة كالتالى :

ـ إشراقة المروق ٤٧ .
ـ إشراقة السفر ٣٧ .
ـ إشراقة الغياب ٣٤ .

وهى كما نرى تتدرج من الأعلى إلى الأدنى ، فبداية الديوان ـ (المروق) تؤسس للواقع وقاعديته تتحدث عن الذات ودواعى مروقها وخروجها ، ثم (السفر) حيث الارتحال إلى الذات ، الحلم « افسحوا لى برهة حتى أنام الدهر أو بعضا فوقى ضيق وأنا شديد الاتساع » ثم (الغياب) والاتحاد فى دلالات ، والرصد المعجمى للكلمات المختارة للهوامش يبين لنا أنها تتدرج فى عدة دلالات يوضحها الجدول التالى :

الدال ودلالاته	المروق	السفر	الغياب	المجموع
الشبق	١١	٩	١١	٣١
الحلم	٩	٥	٣	١٧
السقوط	٦	٤	٦	١٦
الوقت	٤	٥	٤	١٣
النهوض	٤	٤	٤	١٢
الفراغ	٥	٣	٢	١٠
الذاكرة	٤	٣	ـ	٧
الصمت	٣	١	ـ	٤
الموت	ـ	١	٣	٤
الغياب	١	٢	١	٤
المجموع	٤٧	٣٧	٣٤	١١٨

يتبين من استقراء الجدول تركيز الشاعر على دلالات الشبق ، بحيث يمكن القول إن الإشراقات ليست سوى لحظات تعبيرية عن العالم الواقع من خلال رؤية شبقية لا تفتر ولا تمل في سياق شعرى سيرورى يتحول من الماضي إلى الحاضر إلى الماضي ملتفا وناكصا ، وهكذا . وتأتى دلالات الشبق بنسبة كبيرة (٣١) هامشا يليه كل من الحلم والسقوط بنسبة متقاربة وكأنه يعبر عن انكسار الحلم وسقوطه في هاوية الواقع حتى يصل إلى ما يدل على الغياب وهو الصمت/ الموت . وتأتى هذه الهوامش بمعدلات تكرار متساوية . ومن البين أن هذه الدلالات تعبر كلها عن خواء الواقع وسقوطه وانكسار الحلم في التوحد ، في الخلاص ، في الآتى ، في الذات الشاعرة نفسها ، فالشاعر هنا يعبر من خلال اللحظة الآتية التى يزاولها (لحظة الشبق) يقتطع أوقاتها الخصيبة بالتذكر والتداعى والاسترجاع ، عن الواقع ، العالم ، الشعر ، الوطن ، الرفقاء . . إلخ . وهوحين يفعل ذلك يتخير « الآن » الذى هو منتصف الوقت ، أو الوسط بين لحظتين ، لحظة فائتة ولحظة قادمة ، أو آت مثالى ، أو غد حالم جميل ، بل تعبر عن ماض يشده ويجذبه إليه ، فيقبض على أطرافه تعبيريا .

سيجىء وقت للبكاءْ
سيجىء وقت لارتجالِ الصمتِ والنسيانِ
وقت لانهيارِ القلب منكسرا
شظايا من زجاج أو رصاص
فى رصيف الموتِ
وقت لانفلاتى نحو مملكة من الغيلان
والجان الأليف
يردّنى للوحشةِ الوحشيّةِ الأولى
ووقتٌ لاصطيادِ فراشةٍ سوداءَ
فرت من يدى منذ الطفولة
نحو غابات بلا أسماء
سيجىء وقت للبكاءْ (الديوان ص٥٣)

فالوقت القادم هو وقت لارتجال الصمت والنسيان ، إذ بقدر ما يحاول الشاعر أن يتذكر ينسى . ذكره للماضى وتحدثه عنه إنما هو إماتة ، طمس له . يذكر ويسلو ، يعود إلى طفولة الوقت ، لأسطورته الأولى نحو غابات بلا أسماء ، يجردها من صفاتها ويخلع عليها سمته وملامحه ، وليس نفيه للمستقبل سوى اتساق مع بنية النص المنفية كلها ، كما سنوضح لاحقا ، إذ ينفى هذا الماضى ، وينفى الحاضر أيضا ، ليعيد إثباته من جديد فى تشوفات نصه وأنساقه التشكيليّة ، إن الشاعر يصنع شعريته عبر التوازى بين أشكال الديوان وأنساقه الثلاثية عبر التضاد بين الشعرى والنثرى ، حتى فى انتقائه الدوال لينوع عليها فى الهامش ، ينتقيها من السياق النثرى لا الشعرى يولدها من النثر ، ليبقى لكل سياق تمايزه ، وليحقق مساواة كمية وتضادية فى الآن ذاته ، بين السياقين ، كما يصنعها بين الغنائى الذاتى والدرامى المتعدد ، سواء فى المقاطع البارزة داخل المتن أو فى الهوامش ، إنه يعبر عن مناجاة داخلية ، غنائية تكسر حدة السرد الشعرى واسترساله المتنامى عبر أساليب متنوعة وجلية يحسن بنا أن نشير إلى أبرزها ، وإلى تواردها فى شبكة النص وتخللها فى نسيجه ، وأبنيته .

— ٤ —

تتجاور عدة ملامح أسلوبية فى الإشراقات يبوح الشاعر عبرها عن مكنوناته الجمالية . وترشح هذه المكنونات فى تنوع هذه الملامح وتآلفها فى النسق الشعرى صانعة ميكانيزماً شعريا ، بويطيقا خاصة . ومن أبرز هذه الملامح :

أ - استخدام ضمائر الإشارة ، وأدوات الاستفهام والنداء ، وأفعال الأمر والنهى والحال والصفة ، بكثرة ملفتة ، وذلك لأن خطابه النصى مفتوح ، يخاطب الجميع فى شعرية متعالية آمرة ، فوقية ، تحاول أن تهدم العالم وتعيد تأسيسه وابتكاره ، الشاعر يشير ، يتساءل ، ينادى ، يأمر ، ينهى لينم عن حيرته ، وفى الآن نفسه عن سلطته ، إنه يقود العالم ، يتنبأ ، يستشرف،يجرح بشفرة الحرف ، ويلاحظ على هذا الأسلوب أنه عند بدئه بالنداء يردف بـ (ها) التنبيه ، وعند بدئه بالسؤال (هل) يأتى دائما بـ (أم) التخيير يقول :

« أيها الناس هاقتيل جثتى مشاع لاشتباكات الجنون ، وكان لى أن أنتصب فى منتصف الوقت عموديا ولكنه باح بى لطيور الأسى ، وأنت تسرقين ما يستر عرى الذاكرة ، تسرقين الأزرق منى فتعالوا اشهدوا عاريا أمضى فليس

البحر غير غريمى الرواغ يفلتنى لحتفى فى دروب تفضى إلى الصحراء وشبابيك مشرعة لمن يجىء ، فهل كان جسدك بحريا حتى يسكن اليود الذاكرة العارية أم كنت تراودينى وتنفلتين منى إلى البحر فى اللحظة التى أهم فيها فلا تنفلتين »
(الديوان ، ص٧ ، ٨) .

فالملاحظ على هذا المقطع ـ مثلا ـ أن النداء يأتى ويتلوه المنادى (الناس) ثم أداة التنبية (ها) وكأن الناس فى غفلة ، وتتبدى أفعال المضارعة والأمر وأسلوب الاستفهام (هل ـ أم) وهو يتكرر فى نص الديوان بمعدلات كبيرة فالشاعر دائما فى حالة تساؤ ل ، وهو منشطر بين اثنين : إما ، وإما ، فهو فى منتصف الوقت ، منتصف الاختيار ، ما قبل ، مابعد « هل كان جسدك ـ أم كنت تراودينى » وعلى امتداد النص نلمح هذه التساؤ لات . ومنها (هل تواتين . . أم العاصفة عصفت ـ هل مرح مريب ـ أم ظل على وجهى يموج ـ فهل لى أن أسميكم أم لا أسمى نفسى سكة للسالكين . . إلخ) ومن الملاحظ أيضا أن الحال يتقدم دائما الجملة الفعلية ، وفى المقطع السابق (عاريا أمضى) يقدم الحالة على الحدث ، يعطى بهذا التقديم مجانية التساؤ ل عن الحالة (عاريا ـ مكتئبا ـ فرحا . . إلخ) ثم يفند هذا العرى أو الاكتئاب أو الفرح بعد ذلك .

ب - التشكيل الصوتى بالكلمات والحروف ، سجعا ، وجناسا ، وتكرارا ، وتضادا وتآزراً وإصاتة ، والتشكيل البصرى أيضا فى فضاء الصفحات . إذ بالإضافة إلى تشكيل الصفحة بالنسق الثلاثى (المتن ـ داخل المتن ـ الهامش) والتغاير بينها فى الشكل الطباعى ، حجم البنط ، فإنه أيضا يترك مسافة بين بعض الكلمات (خاصة فى الهوامش) أو يقطعها ويؤ الف بينها (فى عمليات « كولاج » وهذه المسافة ـ الفراغ والتقطيع ، والمؤ الفة ، تدلنا على أن النص الشعرى لم يعد ذا مجال زمنى ، يمثله الإلقاء ، بل أصبح ذا مجال مكانى ، يفسح أشكاله لكى تكتب العين إلى جانب اليد والأذن ، ولنقتطف بعض المشاهد الدالة على ذلك :

١ ـ تبيح لى براحها
ترمى على عرائى عراءها
تقول : كل شهوة ، عرش على ماء ،
وصولجان من أرق
تقول : كل صبوة   صور
وكل صورة : صيف هصور
وغيمة من نزق
ثم ترمى فى دمائى   ماءها
وتمضى :
لبوة
من ورق . (ص٩٨)

٢ ـ ها إنى
حجر
تخطو الفصول على جسمى
وتنحدرُ
وتنحدر
وتنـ
حـ
د
ر . (ص٩٨)

٣ ـ كلمة السر معى **فاضحة فضيحة فضاحة مفضوحة**
كومض خنجر يشق لحظة الهروب نصفين أصعد بينهما
صارخا ـ
يا اااا ا را (ص ٩٣)
ـ هيا فى صمت واحد ، اثنين ، ثلاثة لا اااا لا .
(ص٤٩) .

٤ ـ ـ لا يأخذنى النعاس والنسيان السهل على سلم المساء أسيرا كسيرا كسوسنة بلا سينين أو سلحفاة بلا رأس ، سبيلى سالك لا مستحيل واستدارة ساعتى تسعى فتستلب السؤال بلا سؤال ثم تسعى تستدير وتستدير فأستغيث بساحراتى ليس يسمعن استغاثاتى فأسحب سيفى المكسور ، أصرخ فى السياق سدى مسعاى سدى فيسرقنى النعاس والنسيان على سلم المساء أسيرا كسيرا . . . (ص ٤٣)

٥ ـ لا شراع يعبر الآن وجه المياه الراكدة ، لاذراع مشرع قبضةً مضمومةً أو منفرجة ، لا ضحكة أو صرخة أو أنة أو نأمة فلترحلى بدونى (ص ٦٨) .

٦ ــ اذهبوا فى السكون
اذهبوا فى الجنون
اذهبوا فى البكاء
اذهبوا فى النداء
اذهبوا فى ارتجال الفضاء المرير
واذهبوا
برهة من حرير
واذهبوا
طلقة فى الدفاع الأخير . (ص ٦٩) .

٧ ــ دعونى على أنام قليلا من الورد والنسيان
فنلتقى على حافة الجرف نرتجل الرقصة الأخيرة
نفتعل النسيان لحظة من الفراغ
الدائرى
ونقفز (٧٥) .

تفصح الأشكال السبعة السابقة عن تقنية الكتابة الشعرية الحداثية التى لم تكتف بتفجير اللغة العربية دلاليا ، بل أماطت اللثام عن طاقاتها المـوارة فى إيقاعيـة الكلمات وتشكـلات الحروف وأصواتها المتناغمة ، فليس السجع والجناس والإصاتة أشكالاً زخرفية أو فسيفسائية أو حلية تزين النص وتوشيه ، كما يتوهم البعض ، وليست أشكالاً هندسية ممجوجة كـما يتوهم البعض الآخر ، بل إنها دليل فنى ناصع على حـرفية الشـاعر ومهارته من جهـة ، ودليل عـلى الطاقـة الجمالية والتشكيلية للمفردة العربية ، حرفيته فى صنع الشعر وصياغته ومهارته فى إثراء اللغة الشعرية بطاقات إيقاعية مكتنزة ، ومطمورة . .

ونـرى فى المشاهـد السابقـة توارد الجنـاسات (عـرائى ــ عراءها/ صور ــ صورة ، هصور/ دمائى ــ مـاءها ، أسيرا كسيرا/ فاضحة فضيحة فضاحة مفضوحة ، شراع ــ ذراع) والتضاد فى مشهد (٥) وتكرار الفعل فى مشهد (٦) كما نلحظ الفراغ المتروك بين بعض الكلمات فى مشهد (١) ووضع كلمة (نقفز) وحدها فى آخر السطر . كأن الشاعر ينقل حركة القفز إلى حركة النص ذاته بصريا كما فى مشهد (٧) كذلـك نلحظ التقطيع ومد حرف العلة إلى أربع حركات بالإضافة إلى حركاته المألوفة كما فى المشهدين (٢ ، ٣) . أما الإصاتة فتتبـدى فى تكرار حرف السين كما فى مشهد (٤) . وهو دليل على مهارة الصانعوثراء المصنوع وجماله ، وليست هذه الإصاتة تناصا مع المقامات أو تناصا صوفيا كما يتوارد إلى ذهن البعض ، بل إنها تنويع على جرس اللغة وإيقاعها الموسيقى ، إنها تناص مع اللغة ذاتها بزخمها الإيقاعى التشكيلى المدهش .

جـ - الاتكاء على بعض تقنيات القص الحديثة كالاسترجاع والتذكر ، وإعطاء السرد نبرته الاستكشافية البارزة التى تقدم أو تؤخـر فى الأحـداث وتسلسلهـا . والأحـداث هنـا شعـريـة بالطبع ، يستدعيها الشاعر غير مرة ، ويفندها فى لغة متعددة المستويات ، كما أشرت ، يلتفت فيها أحيانا ويجرد ، يشير إلى « أناه » أو إلى المحبوبة أو إلى الرفاق أو إلى المجتمع عموما يقول مثلا :

. . لست شاهدا **أو شهيدا لكنها الثرثرة الفاترة فى زهرة البستان وفينكس والأتيليه إلى أن قالت : سأنتظر على الحافة فى لحظة الصفر فكان لى أن أجىء صارخاً بما لا يجىء الباطل من بين يديه ولا من خلفه فأسمى النظام القائم مهزلة قائمة والأحزاب العلنية استمناء علنياً والأحزاب السرية استمناء سريا وأنا حالة تحل فى لحظة افتراق الخيط الأبيض عن الخيط الأسود** . (ص ١٧) .

ويبدأ فى سرد السياق الشعرى ــ بـاعتبار أن النص ــ أى نص ــ لا يتخلى عن الفكرة الحكـائية ــ ثم يصـل إلى حالـة تذكر ــ حكْى (إلى أن قالت . .) فينتقل النص على الفور إلى حكـايـة المـاضـى ، ثم يلتفت إلى « أنـاه » (كـان لى أن أجىء . .) ، وإلى وصف حـالته وحـالة الـواقـع المتقلبـة ، ويتمدد هذا الأسلوب فى بنية النص من حيث هو كـل تمددا واضحا ، جليا ، دالا فى متن النص المتخذ شكل النثر . لكن الشاعر لايقص بـل ينشد ، ويُشعـر ، ولذلـك فإنـه يخلخل العبارات ، يقدمها ، يؤخرها ، يراوغ التراكيب السياقية فى مباشرتها وغموضها ، يلغز حينا ويبهم أحيانا فينقل العبارة من حضورها السياقى إلى مجازها الاستبدالى ــ إذا صح التعبير ــ إلى حيث الإيماء ، والإشارة ، والترميز .

د - تتجاور بالنص بعض الأساليب التشعيرية البارقة التى تقر فى أبنيته وتتمدد برهافة فى أنساقه ، حيث يتم عبرها إنتاج الدلالة الشعرية وتوليدها وإخصابها . وتتمثل هذه الأساليب فى التوصيف ، توصيف المشهد أو الحالة فى كليتها بإيقاف إيقاع الزمن الشعرى مؤقتا ليخلد الشاعر إلى التوصيف قليلا ، ثم العودة إلى هذا الإيقاع مرة أخرى ، ويصبح هـذا التوصيف بمثابة بنية تصويرية صغيرة تلصق وتدمج فى بنية النص الشعرى بوصفها كلاً .

أجساد تتدلى ، فى الليل
ريح تصفق بابا يصفق
أجسادا متدلية ،
فيؤرجحها الليل
خطوات تركض فى الحارات
وعسس فى أركان الليل
حمحمة ، ونشيج يخبو
والحرية ترصد خطو الليل
لا شىء جرى .
(ص ٢٠)

وتتمثل كذلك فى التقسيم بتكرار الكلمات دون رابط دلالى سوى حضورها الدلالى العلامىّ فحسب (كقوله مثلا : « وتطلقه إلى السكينة ، ثيرانا ، وصقورا وشبق/ويصعد فى المنتصف : صليلا وصريرا/نصفان : نصف من ظلام باهر ، ونصف من نهار مستعار/ كل هاوية لخطوتى : طريق ، وكل موعد : سدى ، وكل طعنة : صديق . . إلخ) . ويتقصى الدال ليعطى غوالى طاقاته التى يستقطر الشاعر منها شعريته ويحفز بها نصه للمثول فى رواق الشعرية (يقول مثلا « طيور من رذاذ مارق ، طيور من أزيز غارب ، طيور من غبار اليود ، تلعقنى ، حيث يتقصى الدال (طيور) بتكراره فى ثلاثة سياقات مختلفة (رذاذ ، أزيز،غبار) ، ويرتكز الشاعر أيضا إلى أسلوب تركيبى جاهز للعبارة الشعرية ، نمطى مكرر وهو : « لى أن أفعل . . » ونراه يتكرر بين ثنايا الديوان بشكل سافر (لى أن أحصد الكلام بمنجل الوقت/لى أن أكتفى بالكلام/لى أن أجىء ــ صارخا ــ لى أن ألقط الحصا) وأحيانا يضم إلى « لى أن » الفعل « أسمى » فتتحقق الجاهزية والنمطية إذ يتكرر هذا الأسلوب ، أو هذا التركيب تكرارا فجا فى أغلب القصائد الحديثة ، فيسمى البحر ناراً والنار قبرة والمطر خنجر . . إلخ . هذه التسميات التى تفتح للخيال فوضاه الدلالية ومروقه غير المنضبط ، غير الدال ، لا على الشعرية ولا على الإبداع ، يقول رفعت سلام :

لى أن أسمى الأفق : ثوبا ضيقا ، والكتابة ورطة والدولة سيركا من الحواة والقتلة والانتخابات ملهاة والسكون سكينا والجرائد جيشا من الداعرات (ص ٧٣) .

وبالرغم من الفضاء الدلالى الذى يفتحه فعل (أسمى) بإعادة تسمية الأشياء من جديد ، تسمية شعرية ، فإنه قد يؤدى ــ وقد أدى فعلا ــ إلى الاجترار والتداعى والعبث بالدلالة ، ومواضعة الألفاظ ، لا بإبداعها وشعرنتها .

ويتصل بهذا أننا نلاحظ على هذا النص ، وغيره من النصوص التجريبية ، أنها عندما تتعرض للواقع تعرضا مباشرا فإنها تنكشف فنيا ، وتتهاوى شعريتها وتضل فى أغلب الأحيان طريقها إلى قشابة التصوير الفنى وجدته ، بل تقع فى تعبيرات فجة مباشرة ، سطحية ، بتعمدها صنع تراكيب واهية لاتعرى الواقع ولاتنقده رغم مرارة هذا الواقع ومرارة وقائعه .

يقول رفعت سلام مثلا متحدثا عن الانفتاح وعن الطائرات الأمريكية الغالبة وعن الواقع المريض فى بعض التعبيرات : «عصر انفتاح الفخذين - أصفع الكلب على خده الأيسر بعد أن أدار الأيمن للطائرات الحربية الأمريكية - تبرعوا من مال الله لبيت الله فلستم سوى حشرات بلهاء - هو وقت الخيانة والسرقة والمؤامرة والتسلق والكذب والكلام . . إلخ . . إلخ») .

إن رؤية الشاعر التجريبى عموما للواقع أصبحت رؤية إبداعية لغوية خاصة ، بمعنى أنه حين يستبطن ذاته ويتعمقها يحيل التجربة إلى تجربة لغوية تكتفى بالتشكيل والتشعير وإنطاق الصورة ، مبتعدا عن ما يجسد الواقع ، مقتربا جدا من ذاته الشاعرة ، أما حين يتعرض للواقع فإنه يتعرض له من نظرة

فوقية متعالية ، لا يستطيع أن يتواصل معه . ومن هنا ، فإنه يكتفى بالإشارة غير المتعمقة ، المباشرة ، غير المتغلغلة فى لحم الواقع وأحداثه الموارة .

هـ - البنية المهيمنة على النص / الديوان هى بنية النفى ، ذلك لأن أغلب جمل النص منفية ، بل تكاد تكون كل جملة متضمنة للنفى ، وقد آثرت تأخير ذكر هذه البنية لأقف قليلا مع أشكالها ودلالتها ، حيث يمكن لى القول بدءا إن النص / الديوان كله عبارة عن صرخة ضد ، صرخة حادة ثاقبة ، منذرة بـ «لا» تشهرها أمام الذات ، أمام العالم ، أمام القبح والرداءة والتردى والانكسار والخواء ، ويأتى النفى فى الديوان مستخدما كافة أدوات النفى (لا ــ لم ــ لن ــ ليس ــ دونما ــ ما) . ولنقتطف مشهدا عشوائيا للدلالة على سريان النفى وتغلغله فى نسيج النص يقول :

« لست فارسا يشق له الغبار ، ولكنه السأم والرغبة فى التبرير سدى بعد أن انقطع الخيط الأبيض وانفلت الأسود منى وخدعنى قوس قزح ، وما كتبت مرثية للعمر الكئيب غير وجهى الصاعد من بين الأنقاض والترائب ، أنشر الشر وأمشى فى الشوارع الموحشة منشدا نشيدا عدميا دونما التزام ، ولا أنشد عزاء قزحيا لا يمنحه يود البحر وأزيز وسائل المواصلات فى ليل مصر الجديدة وشعرة معاوية لا تريد أن تنقطع ولا أنتم تنقطعون فكيف لا يراودنى البكاء حينما ضاعت فى زحام الفوضى الجميلة دون أن يوشوش العصفور لى أنها ظلت فى سريرى حتى المساء ، لا فليس لى أن أقول لا وقت للبكاء وانفلاتة الأشياء من يدى تعيدنى إلى انطفاء الموعد المضروب فى ساعة لا تأتى فى يوم لا يأتى فى شهر لا يأتى فى سنة لا تأتى فى عمر يأتى مذعورا ليفر كأرنب برى إلى الأحراش الوعرة فى رعب لا يأتى إلا فى الفقرة الأخيرة » (ص ١٧ ، ١٨) .

وبالنظر إلى هذا المقطع ، نجد أنه يتضمن عدة أدوات للنفى (هى : ليس ــ ما ــ دون ــ لا) تتكرر فى عبارات المقطع وتتخلله ، بحيث تصبح كلها ــ دلاليا ــ منفية ، تدل على انكسار الشاعر وسأمه ، ومعاندة الواقع له باستحالة أحلامه ورؤاه (شعرة معاوية لا تريد أن تنقطع ولا أنتم تنقطعون) ، وتبلغ ذروة المعاندة فى غياب وقت الخلاص نفسه (فى ساعة لا تأتى فى يوم لا يأتى . .) ، حتى الشاعر نفسه يصبح مسلوب الإرادة (لا فليس لى أن أقول لا وقت للبكاء . .) إن الشاعر يعبر عن انكساره ؛ عن الخواء ، عن العدمية ، عبث الحياة ، يعريها ، بزيفها وسقوطها ، يمضى دونما التزام ، لا قداسة للأشياء ، لا شىء ، لا أحد ، لا مكان ، لا وقت . هكذا يمضى الديوان من بدئه لنهايته وقد أفضت به بنية النفى إلى بروز خمسة أشكال تطل منها النماذج التالية :

١ ــ (لا . . ولا . .)

ــ لا الأرض صهوق أوصهيلى
ولا صليلى يبرق على الأفق (ص ١٤)
ــ لا الموت يشبهنى . . ولا اللغات (ص ٨٠)
ــ لا الدهر يكفى لى . . ولا يضيئنى الكلام (ص ٥٨)
ــ لا السماء خرقتى . . ولا التراب من أسمائى الحسنى (ص ٨٢) .

٢ ــ (لم . . ولم . .)

ــ لم أقل لها : حدث لعمرك رائع أن تهجرنى فهجرتنى . . ولم تقل على رصيف الميناء والوقت سدى . (ص ١٤) .

٣ ــ (لا ، ليست ، ولا)

ــ لا ليست الحمى القرمزية
ولا السعال الديكى . ولا
لكنه الخواء العذب . (ص ٢٧)

٤ ــ (لم . . ل)

ــ لم أكن صخرا
لينبت فوق أقدامى الصهيلْ .
لم أكن قبرا
ليهطل فوق أعضائى العويل (ص ٥٥) .

٥ ــ (لم . . لا . .)

لم تكن بدرا قتيلا
لا
ولا فجرا وبيلا
لا

ولا قبرا جميلا
لا . لم تكن (ص ٩١) .

وتنتشر هذه الأشكال فى النص مجلية معنى الرفض ، ومعنى الانكسار أيضا ، محققة المعنى الدلالى الكلى فى ضياع الذات الشاعرة ، ونفى الحلم . وإذا كان الشكل الأول متكررا فى شعر الحداثة عموما ، فإنه يعطى للتوقع قدرا ما لإكمال الكلام وإشباعه . ومن الممكن أن أسميه « التعليق الدلالى » ، حيث يعلق الشاعر المعنى الآخر بالمعنى الأول ، وتصل واو العطف بين المعنيين . أما بقية الأشكال فإنها قد تفتح السياق لتوارد النفى غير المنقطع وتواتره فتحا مطلقا بالنفى والتعليل ، كما فى الشكل (٤) ، أو بتأكيد النفى كما فى الشكل (٥) . هكذا تسبح الدلالة الشعرية فى سياق منفى لا نهائى لا يحده إلا وعى الشاعر بحركته المتنامية ، ووظيفة تواردها فى النص . وتتضام هذه الملامح الأسلوبية لتشكل البنية الأساسية التى يتكىء عليها النص وينهض على أنساقها الجمالية المتعددة ، محددا شعريته ودلالته الإبداعية الخصوصية . .

ــ ٥ ــ

تناصا ، يرتكز الديوان فى معظمه على تناص الجملة الشعرية التناص الداخلى بتكرار العبارات المشفرة ، وتكرار بعض الكلمات التى لها دلالتها الخاصة بشعر رفعت سلام والواردة فى ديوانه السابق (وردة الفوضى الجميلة) كالثيران الليلية ، وحمحمة الخيل ، ومنتصف الوقت . . إلخ ، أو التناص الخارجي الوافد إلى ذاكرة النص ، حيث يستدعى الشاعر نصا غائبا يعضد به بنية نصه الحاضر ، فهو يقتبس ويحور ويتحاور ويتضاد مع النص المستدعى ، بحيث يهبه فى سياقه الجديد طاقات دلالية خصبة وينفتح به على آفاق تصويرية مدهشة . وتتعدد أنواع « التناص » فى الإشراقات لتشمل الأسطورة والحكايا الشعبية القديمة والفولكلور ، والدين ، والشخصيات التراثية والمعاصرة ، والشعر العربى القديم والأثر النثرى المتواتر والعبارات التراثية . ويحسن بنا ــ فى هذا المقام ــ أن نقع على طرف تحليل لبعض أنواع التناص فى الإشراقات وكيفية صياغتها فى النص وفاعليتها فى التشكيل الجمالى للنص الشعرى ، ولنقتطف بعض المشاهد الدالة على ذلك :

١ ــ « حينما تنقطع شعرة معاوية بغتة فلا يتبقى غير أن أكتب أهجية للعمر الكئيب موشّاةً بحوشى الكلام ومهجور الألفاظ وسقط متاع الشعراء الصعاليك ومن لف لفهم ، وأتأبط شرا أصفع به وجه العالم وقفاه بلا افتعال أو مداراة وأستدير فأبكى قلة حيلتى وضعفى وهوانى على الناس جميعا دون استثناء ، فلست نبيا ، لكنها قالت سأنتظر على الحافة فى الساعة القرمزية أنبش رمل النسيان عن أحجار الذكرى فأنا جائعة وأنت شهى ، والوقت يقطعنى نصفين ، نصف إلى الماء ونصف إلى الصحراء ذلك أنك أب لليتيم وزوج للأرملة وأخ للمهجورة ودثار من لا أم له أو دثار . . . » (ص ١٨) .

٢ ــ « . . وأدقّ ولا مَن ؟ وأدق أدق ووجهك صوب البحر كمشكاة فيها مصباح فى زجاجة ، فى كوكب دريّ يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار ، لكنى أشعل عود الكبريت وأقذفه فى قلب العالم ، لا يفلت أحد أو صرصار وأرفرف فوق لسان اللهب العذب ، أرتلُ آيات الخيبة والعار ووجهى يتقلب بحثا عن سماء ومدى سدى فأجيئكم رصاصة أو خيانة أو فضيحة ، أسمى الأشياء بأسمائها الأولى وأمشى فى الأرض مرحا . . » (ص ٢١ ، ٢٢) .

٣ ــ « . . اتبعونى ولا تسألونى فالصمت كالسيف والصبر مفتاح الفرج الآجل قبل العاجل ، والكلمة موت ، فاحذروا ثلاثا ولا تلومن إلا أنفسكم فلى دونكم أهلون لا مستودع السر ذائع لديهم ولا هم يشون بى لمباحث أمن الدولة ، فوداعا دون دموع حتى يوم يتسع لأوجاعى أو تتسعون فيه للحظة التنوير القادمة على جثتى المتخثرة » . (ص ٣٠) .

٤ ــ « . . أين أنت يا طرفة يا نيرودا يا بوشكين يا سعدى يوسف يا بيتهوفن ياأصلان ياريتسوس يا دستويفسكى ياتشايكوفسكى يا ماياكوفسكى يارامبو يامنيف ياجويا يا سميح يا سيد درويش يا طه حسين وبيكاسو باتل الزعتر يا يارا يالوركا يا حيدرحيدر يا جيفار يا مايكل

انجلو ، تعالوا جميعا بأسلحتكم المشهرة الماضية فى وضع الاستعداد والأيدى على الزناد معا دفعة واحدة بلا رحمة إنه خط الدفاع الأخير عن مالك الحزين وذكريات بيت الموق وسيمفونية البطولة والشعر الجاهلى وشخص غير مرغوب فيه وغيمة فى بنطلون والأخضر بن يوسف وشرق المتوسط وجرنيكا وعرس الدم ووليمة لأعشاب البحر والسيمفونية الرابعة ويوجين أنيجين وفصل من الجحيم واقتحام سانت كلارا وبلادى بلادى خط الدفاع الأخير الأخير » (ص ٦٨) .

٥ ــ وأبكى على الربوع والديار قليلا :

ربعان بالواديين حالا
واهدودمتْ منها العروشُ
وأورق العطلهيج فيها
وطهطهلٌ .. وطهطليشُ
والهامُ والهندجان فيه
والصّلّ والنمْرُ والنموشُ
والفهد يغدو بقلقلين
والأكدحُ الأقرعُ الكدوشُ
هلى يبلغنى دار حبى
ضَمَيْد حِيٌّ ضمخدديشُ
خَيْخَضعُ خَبْضَضٌ خِضمٌ
مر قاشمٍ قائش قشوشُ
فالقوم لا يعلمون أنى
السيد الناعش النّعوشُ
(ص ٩٠)

فى المشاهد السابقة تتعدد أنواع التناص التى تنسرب فى بنية النص الحاضر بدءا من اللفظة التراثية إلى التعبير التراثى إلى المشهد التراثى كاملاً ، وفى المشهد (١) يتناص النص مع تعبير (شعرة معاوية) بردنا إلى المقولة الشهيرة التى أطلقها معاوية إبان حكمه ، التى لا تنقطع أبدا فى حركة الشد والإرخاء ، لكن الشاعر يقطعها بغتة ، ويكتب « أهجية للعمر الكئيب » فيذكرنا بديوان عبد المعطى حجازى (مرثية للعمر الجميل) ، ثم يذكر بعض العبارات التراثية التى نلمحها فى طوايا الكتب النقدية القديمة (حوشى الكلام ، مهجور الألفاظ .. ومن لف لفهم .. إلخ) . ونجد أن النص الرئيس المستدعى هو نص « السيرة النبوية » ودعاء النبى (ص) ومناجاته لربه بعد أن سلط أهل الطائف عليه غلمانهم وسفهاءهم لرده عن الدعوة (أبكى قلة حيلتى .. إلخ) ، ثم يقتطع ذلك ويعود لأوليات السيرة ونزول الوحى وخطاب خديجة للنبى ، بعد أن حكى عن نزول الوحى عليه فقالت له : « إنك أب لليتيم .. إلخ » . لكن الشاعر يغير أيضا فى بنية النص المستدعى وتركيبه ، بما يتواءم مع النص الحاضر الذى تكتنفه المفارقة والسخرية من الواقع . وفى المشهد (٢) تناص مع القرآن الكريم فى آية المشكاة الواردة بسورة النور لكن الشاعر يشبه وجه محبوبته بنور الله (ووجهك .. كمشكاة .. إلخ) . ويتضاد أيضا مع النص المستدعى بعد ذكره (ولو لم تمسسه نار) إذ يقوم هو بإشعال النار وقذفها فى قلب العالم ، ويتناص مع الآية القرآنية (قد نرى تقلب وجهك فى السماء .. الآية) والآية (ولا تمش فى الأرض مرحا .. الآية) ، ويتضاد معهما فلا هو يعثر عن سماء ولا عن مدى وهو يخالف النهى (لا تمش) بالفعل (أمشى) . إنه خارج على العالم مارق منه حتى على مستوى التناص . وفى المشهد (٣) نجد عبارات مثل (الصمت كالسيف ، والصبر مفتاح الفرج ، الكلمة موت) . ونجد أيضا التناص الشعرى الذى يتكرر أكثر من مرة فى الديوان باستدعائه لأبيات شعرية من الشعر الجاهلى خاصة (عمرو بن معد يكرب وامرأ القيس) ، ومن الشعر العباسى عند أبى تمام والمتنبى وأبى العلاء المعرى ، وهو هنا يستدعى بيتى « الشنفرى » الواردين فى لاميته الشهيرة :

ولى دونكم أهلون ، سيد عملّس
وأرقط زهلول ، وعرفاءُ جيأل
هم الأهلُ ، لا مستودع السر ذائعٌ
لديهمْ ، ولا الجانى بما جرّ يُخذلُ

وبالطبع يحور ويختزل فى البيتين (ولى دونكم أهلون لا مستودع السر ذائع لديهم .. إلخ) ويربط بينهما وبين عبارة

« ولا هم يشون بى لمباحث أمن الدولة » لتتحقق المباغتة الشعرية والمفارقة الدالة الموجعة . وفى المشهد (٤) يستحضر الشاعر شخصيات تراثية ومعاصرة تتراوح ما بين شعراء وفلاسفة وروائيين وكتّاب ورسامين وموسيقيين من الشرق والغرب،من القديم جدا إلى المعاصر الحاضر ، ويستدعى أسماء أبرز أعمالهم التى تنير العالم وتضيئه وتقضى على قبحه الأبدى ، وتجمله ، إنهم خط الدفاع الأخير عن الحلم والجمال والقيم المثالية الإنسانية فى الإبداع والحرية . وفى مشهد (٥) يستحضر نصا حوشيا غريبا من الشعر المنسوب لامرىء القيس ، بعد أن استحضر له سوى هذا النص نصا آخر مطلعه :

قتيل بوادى الحب من غير قاتل
ولا ميّت يعزى نهاكِ ولا زمل

يبرز فيه ألوان التكرار للحروف والكلمات ، وهو هنا يكمل الاقتباس المباشر ويضمن نصه هذا النص بكلماته المهجورة الحوشية ليسخر أيضا من الواقع الذى يُشبه قبحه ، قبح هذه الألفاظ المستهجنة . ولا شك أن نص (الإشراقات) بوصفه نصا مفتوحا ، كما قلت سالفا ، ينفتح بلغته المتعددة الإيماء على مختلف الأساليب ، ومنها هذا الأسلوب التناصى الذى أعطى النص عمقه الإشراقى وجذره الدلالى الثابت ، الذى يربط ما بين تراثية التعبير وحداثته ، ويمثل خلفية معرفية تتبدى فى ذاكرة النص بوصفه معرفة فى العالم وعنه . . طموحا للوصول إلى خلق مفرداته وابتداع تقاطيعه وملامحه الجمالية داخل النص . وقد ساهمت النصوص المستدعاة بشدة فى توجيه دفة الخطاب الدلالية ، إذ حين يذكر نص امرىء القيس مثلا يسبقه بعبارة « وأبكى على الربوع والديار » ، وحين يذكر الآيات القرآنية يتخاصر حول دلالاتها الأخرى بذكره إياها والتفافه حولها بدلالات تقتنص اللحظة الدالة لتتواشج معها أو تتضاد مع تجلياتها ، وهكذا يستقطر من النص المستدعى طاقاته التعبيرية لتتغلغل فى نسيج نصه وتنسرب فيه شعريا ودلاليا .

— ٦ —

نخلص مما سبق إلى أن رفعت سلام قدم لنا نصا له شعريته المضيئة ، نصا طليعيا يستأثر وحده بكشوفه التجريبية الخاصة . إنه يرى العالم من منظور عبثى ، عدمى ، ينقله كما هو بكل خرائبه ، ومفاوزه ، وسهوله ، ليدلل لا على هزيمة الذات الشاعرة ، بل على هزيمة هذا الواقع الكئيب ووخمه . إنه يمضى فى نصه دون التزام ــ على حد تعبيره ــ لا قداسة ، لا شىء . يمضى بين منتصف الوقت ، إنه انتصاف كل شىء ، يصور اللحظة الشبقية الحاضرة ويسقطها على العالم ، العريُ هو أداته والشبق والفراغ هما مهمازاه اللذان يوجع بهما دلاليا ، إنه يحلم أن ينصب سيدا للوقت ليغيره ، ليصرخ فى النهاية إننا قادمون ، يدعو إلى المروق والرفض ، وذلك بعد أن يعرى الواقع بقبحه الاجتماعى والسياسى والثقافى ، بحثا عن وردته الجميلة بين الفوضى الأبدية ، ليتسع وقته للمروق .

هكذا يدعو الشاعر إلى الانفلات والمروق بعد أن يطلق صرخته الكظيمة (لا) فى مواجهة الخواء والفراغ والانكسار . .

وأود الآن إلى أن أشير إلى أمرين تأسيسا على نص الإشراقات :

أولا : أن النص الشعرى الحداثى أصبح مفتوحا ، لا حدود له ، يستوعب كل شىء ، اللغة من حيث هى كيان ــ دون عزل أو انتقاء ــ صالحة كلها للتشفير الشعرى ، بكافة الإمكانات التقنية المتاحة ، كذلك فإن ما يبدو على سطوح هذا النص من تنويعات إيقاعية بالحروف والكلمات ليس زخرفة ولا فسيفساء لا دلالة لها بل بحث عن جماليات اللغة العربية المطمورة ، وخروج على سكونية اللغة ، وكشف واستقصاء لعوالمها الرحبة الفسيحة .

ثانيا : بما أن النص الشعرى الحداثى نص مفتوح ، فإنه نص تجريبى ، طليعى لا يتأسس على نماذج سابقة ، ليست تجربته فى الواقع ، أو فى موضوع ما . تجربته فى جدته ، وشكله ، وبنائه ، فى حساسيته واكتشافه . ولا تثريب على هذا الكلام . ولكن حين يتحول الشاعر إلى شاعر تجريبى ، فإنه يفجر أزمة فى العلاقة بينه والمتلقى ، إذ

بقدر ما ينجح المتلقى فى أن يصنع لنفسه نقطة التقاء بالنص الحداثى فإن الشاعر يباغته بنص اخر مغاير فى تشكيلاته وتعبيراته ، نص يصدم المتلقى فى رؤاه وفى معرفته التى شكلها فى مطالعاته للنص الحداثى ، فكيف يتسنى للمتلقى أن يلاحق الشاعر ، والوضع كذلك ؟ ! لقد وصل النص الحداثى فى العشرين عاما الأخيرة إلى أقصى مراحله وطاقاته الحداثية من التفجير إلى التشكيل إلى الترميز ، فهل آن الأوان أن يرسخ ما حققه فى تربة الواقع ، وأن يصل شعرة معاوية التى تكاد تنقطع بينه والمتلقى ؟ . إن التجريب مغامرة فى صالح الإبداع ، ولكنها تتحول إلى مغامرة ضارة ، إذا نتج عنها قطع الصلة بالمتلقى ، بالتوصيل ، بالرسالة الإبداعية الشاملة الدالة .

وعلى كل ، فإن ما قدمه رفعت سلام فى إشراقاته يعطى انفتاحا للنص ، ويفسح من احتمالات تلقيه وتأويله ، ويعزز الشعرية العربية عموما فى بحثها المتوثب المستشرف عن الابتكار والتمايز ، ونزوعها الحميم لتثبيت أركانها فى جسد الواقع كما ثبتته طوال تجربتها الحداثية ، سواء باصطفائه لشكل مغاير يسبح فى مداراته خطابه الشعرى ، أو فى تفرد الاختيار التعبيرى وترويض كلام اللغة لتبوح بمكنونها وتبتدع انزياحها الطريف المولّد الذى ينسرب بالشعرية فى الحياة ، ويفضّ أغوارها بشفرة الكتابة .

الهوامش :

١ ــ حيث تتجلى حداثة الشعرية فى بروز تقنيات عدة فى شكل القصيدة وطرق تركيبها ، وفى خلق ما يسميه كمال أبو ديب بالفجوة : مسافة توتر ، تتضمن الانحراف والتضاد والانتهاك والمقابلة والمفارقة ، بالإضافة إلى استخدام تقنيات القص والدراما والسينما من سرد وسيناريو واسترجاع وحوار وتعدد أصوات وكولاج ومونتاج . . إلخ . فى بنية القصيدة الحديثة وشعريتها . ويمكن فى هذا مراجعة تودوروف : **الشعرية** ؛ أدونيس : **سياسة الشعر** ، كمال أبو ديب : **فى الشعرية** ؛ صلاح فضل : **شفرات النص** ، مصطفى ناصف : **الصورة الفنية** وكتابات محمد بنيس ، بارت ، جون كوهين ، إدوارد سعيد ، على سبيل المثال .

٢ ــ كمال أبو ديب : **فى الشعرية** ــ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٧ ص ١٩ .

٣ ــ هذا الشكل يحدد الدلالة ، بمعنى أن قصيدة بينيّة ، على سبيل المثال ، تختلف فى طريقة تصويرها وتركيبها عن قصيدة تفعيلية أو قصيدة نثرية ، لأن اختلاف التركيب يؤدى بالطبع إلى اختلاف الهدف التصويرى ، ولا يفوتنا أن نذكر هنا أن قصيدة « إسماعيل » لأدونيس تأخذ هذا الشكل الوارد بالإشراقات .

٤ ــ تتكرر مفردة « الحلم » فى الديوان بشكل كثيف . وتواردها هنا استكمال دلالى بارز وانفتاح على آفاق الحلم واللاوعى ، ربما كان تطويرا لورودها فى ديوان رفعت سلام : **وردة الفوضى الجميلة** الصادر عام ١٩٨٧ ، وتواصلا مع كشوفاته ، خاصة قصائد : « منية شبين » « وردة الفوضى الجميلة » ، « تنحدر صخور الوقت إلى الهاوية » .

٥ ــ أعنى أن تجربة ما قبل السبعينيات الشعرية كانت تضع حدا فاصلا بين لغة الشعر ولغة النثر ، بين قاموس الشعرية وقاموس الواقع ، أما الشاعر السبعينى فقد كسر هذا الحد ، وأقام نصه على أساس أن اللغة كل لا يتجزأ وأن النص ينبغى أن ينفتح عليها .

٦ ــ جون كوهين : **بناء لغة الشعر** ترجمة أحمد درويش ، سلسلة كتابات نقدية ، هيئة قصور الثقافة ١٩٩٠ ، ص ٢٠٨ .

الغـرف الأخـرى
وإشكالية الوعى

إبراهيم السعافين

(الأردن)

تكاد تُشكل هذه الرواية [١] منحي جـديدا في أعمـال جبرا إبراهيم جبرا الروائية ، ولعله يستخدم فى بنائهـا أسلوبا تجريبيـا لم نعـهـده فى رواياته السـابقـة : (صراخ في ليل طويل) ، و (صيادون فى شارع ضيق) ، و (السفينة) ، و (البحث عن وليد مسعود).

وعلي الرغم من أن جبرا يكاد يكون أكثر روائيينا العرب ثقافة على الإطلاق ، اتصل بالثقافة الغربية اتصالا وثيقا ، نهل من الفلسفة والأدب والفن والتراث الشعبى، وأفاد من رموز الثقافة المسيحية إفادة عميقة ، وتشرب روح الحضارة الإنسانية فى فكره وفى إبداعه ، دون أن يؤثر ذلك كله على صلته بالحضارة العربية الإسلامية فكرا وثقافة وإبداعا ، فإنه لم يقع أسيرا للعبة التجريب التى كثيرا ما تقود بعض الشباب المبدعين من ذوى التجربة الغضة إلى خطر السطحية والتلاشى ، ومن هنا نرى جبرا لم يقع فى شرك التقنيات الروائية المختلفة من أساليب الرواية السيكولوجية التى استلهمت كشوفات فرويد وتلميذه يونغ وغيرهما ، مثلما لم يحذ حذو الرواية الجديدة فى موقفهـا من المنطق الروائى أو من العناصر التقليدية ، ولم تغره تقنيات السينما أو المسرح أو الفن التشكيلى فى اتباع مدارس معينة أو روائيين بأعيانهم . على أنه فى هذه الرواية لم يغفل هذه التيارات جميعا ، فـهـو على وعى واضح بالموجـات الحـديثـة فى الفن ، وبالتطورات الأدبية ولاسيما الروائية وباتجاهاتها العامة ، وقـد انعكس هذا الوعى بصـور مـخـتلفـة فى رواياته السابقة[٢] .

وإذا كـانت هذه الرواية تعكس مـوقفـا تجريبيـا فى إفادتهـا من أساليب التـحليل النفسـى ومن علم النفس الإكلينكى ، فإنها لم تعمد إلى تفتيت الحدث الروائى أو تهشيمه كما لم تهشم المنطق الروائى إلى حد ما ، بقدر ما هشمت الوعى بصورة عامة : الوعى بالذات أو بالعالم الموضوعى .

ولعل من مـزايا هذه الرواية قـيـمـتـهـا الرمـزية التى تمثّل الوجـه الآخر للبـعـد الواقـعـى ولا تلغـيـه ، وقـد تمثلت هذه المزية فى « المكان » الذى يقف عنصرا فنياً

مدهشا فى هذه الرواية . فالمكان وإن بدا محدداً متشابها محيّراً مربكا فإنه من الأدوات الرئيسة فى خلق حالة من التناقض والتشابك وفقدان المنطق ، وتصوير انسحاق الإنسان تحت وطأة الواقع وقسوة الحياة وبشاعة المصير ، فى مقابل مثل الإنسان وقيمه وأشواقه وأطماحه . ولعل طبيعة المكان فى هذه الرواية ، فى اختلافه عن روايات جبرا ، ولا نستثنى (السفينة) ، وفّرت لبنائها أهم عناصر النجاح ، فقد انحصرت أحداثها ، عدا استثناءات قليلة ، فى « بناية » . وهذه الاستثناءات فرضتها طبيعة البناء الذى يستعصى على أى رباط منطقىٍّ خارجى ، لئلا تفقد الرواية منطقها الداخلى .

وإذا كانت هذه الرواية قد نحت منحى تجريبيا ، كما قدمنا ، بحيث تستعصى على القراءة التقليدية أو التحليل التقليدى للرواية ، فإن تناول بعض العناصر البنائية البارزة أمر يصعب تجنبه هنا للوصول إلى قراءة نقدية فاعلة لهذه الرواية، ولو أدى ذلك إلى إعادة ترتيب الأحداث بطريقة منطقية تجعل المتابعة أمراً ممكنا .

-٢-

لعل من بين ما يميّز هذه الرواية اقتصارها على مساحة محدودة تجرى عليها أحداث تنبنى منها « الفكرة » أو « الموقف » أو « الإشكالية المعرفية » من خلال شخصيات مختلفة تنعكس أفعالها فى شخصية واحدة هى « الراوى » .

وبوسعنا أن نتابع حركة الشخصية الرئيسة فى «المكان» ، وهى حركة تبدأ فى « فضاء » وتنتهى فى « فضاء » وربما يمثل المكان هنا الجانب السلبى فى علاقته مع الشخصية الرئيسة ، إذ تبدو هذه الشخصية ، فى بداية الرواية ، فى مفترق طرق ، تنتظر من يجاوز بها إلى مكان ما ، ولعلها تود أن تنطلق إلى مكان آمنٍ من مثل « البيت » أو ما يقوم مقامه . فهو فى مكان يبعث على القلق والخوف وربما الضجر ، لأنه موقف غير آمنٍ محاط بالأسرار والكوامن ، فنرى المكان يلتحم بالشخصيات التحاما عميقا ، فالرجل ذو المعطف الأسود والرجل ذو المعطف المطرى ، والمنعطف والرصاص الذى يصيب العصافير بالذعر ، واللورى الذى يزدحم حوضه بالركّاب وينتهى بباب ثقيل يحجز حوالى الأربعين عن العالم الخارجى ، تشير جميعا إلى أكثر من « حياد » المكان ، بل إلى سلبيته تجاه الراوى . وتشتد وطأة المكان على الشخصية كلما تقدمنا فى تعرف أماكن جديدة ، فحين تقاد الشخصية بصورة تلقائية إلى عربة المرسيدس التى تقودها امرأة لتغادر المكان ، بلحظته الزمنية الثقيلة ، لا تلبث أن تكتشف أن المكان أسوأ بكثير من المكان السابق ، بل إنه قبل أن يكتشف ارتباط المكان الجديد بشخصية قائدة السيارة يحاول أن يغادر المكان استجابة لغريزته أو لحدس من نوع ما ، غير أنه يعود عن فكرته ربما خشية المكان البديل بصحبة الليل والصحراء والحظّ الذى يصعب التنبؤ به . وحين يكتشف بعض الحقيقة يدرك أن السيارة ما هى إلا سجن ، وأن قائدتها هى السجانة ، ومن حينها تبدأ رحلته فى البحث عن الحقيقة من خلال علاقته بكل من المكان والشخصية .

ولعل أسئلة رئيسة تلح على إجابة مقنعة . . . ماذا يشكل عالمه الموضوعى ، ومن هو ، وهل هو شخصية منسجمة مكتملة أم مجموعة من الشخصيات المنشطرة ، وهل هذه المجموعة متناقضة أم منعزلة ، أم متوحدة يجمعها وعى معرفى جماعى يربط بين الأبعاد الزمنية الثلاثة للتجربة الإنسانية ؟! وما الأداة إلى معرفة الذات والشظايا والواقع الموضوعى إن وجد ، أهو العقل الواعى أم العقل الباطن ، أهو الشعور أهو القلب أهو الحدس أهو الحواس أهو ما يقول الآخرون وما يقدمون من معلومات ؟!

فإذا جاز لنا أن نتصور أن الشخصية كانت تطمح إلى العودة إلى البيت « المكان الأمومى » بمفهوم فيلسوف الظاهراتية « باشلار » ، فقد فرض عليها فرضا أن تسحب إلى المكان المضاد ، إلى المكان الأبوى

البطريركى ، لقد بدأ التحول عن المكان السلبى لتجاوز قلق اللحظة الراهنة وما تشيعه من ترقب ، بيد أنه انتهى إلى قلقٍ أشدّ ، قلق المعرفة ، وقلق فقدان الأمن وربما رعب الخوف من الحاضر ومن آت مجهول. لقد ارتبط قلق المعرفة بالزمان والمكان.

ومن المفارقة أن نتأمل هذا القلق الناجم عن الرغبة فى امتلاك المعرفة أو الوصول إلى الحقيقة ، معرفة النفس فيما يتصل بما يضطرب داخلها وفى دهاليزها من جهة وفى علاقتها بالواقع الموضوعى من جهة أخرى ، وهو يثير مسألة تتنافى وفكرة نسبية الوعى أو امتلاك المعرفة وربما الشك فى الوصول إلى معرفة يقينية من نوع ما ، فثمة من يزعم أنه يمتلك المعرفة اليقينية ، ويتضح خطر الزعم حين لا يمسّ الحقيقة وحدها وإنما يصيب الإنسانية بأفدح الأخطار ، ولعل مَن بين من يزعمون هى المؤسسات الأمنية التى تؤمن بوجهة نظرها دون غيرها إيمانا يبلغ درجة اليقين ويلغى أية وجهات نظر مختلفة . ويزداد الأمر تعقيداً وفداحةً حين يغدو كل شىء مباحا من أجل تحقيق الهدف أى (الغاية تبرر الوسيلة) ، إذ تجهد المؤسسات الأمنية بكل طاقتها لتعرف، لتتحقق، لتكتشف المجهول : المجهول الغائر فى أعماق النفس، والمجهول المنطوى فى العالم الموضوعى بأبعاده وأجزائه.

فهل ثمة معرفة حقيقيةٌ وهل هناك معرفة مطلقة ، وإذا كانت ثمة معرفة حقيقية نسبية أو مطلقة ، فهل هناك حقيقة فى عالم الذات أو فى العالم الموضوعى يمكن أن يظفر بها الباحث سواء أكان فيلسوفا باحثا عن الحقيقة ، أمْ أمنيا يبحث عن جزئيات تلبى حاجته المحدودة؟! أين يمكنه أن يجد الحقيقة فى عالم الذات المعقد ، المليء بالحجر ذات الملفات المتعددة فى الدماغ وفى القلب والنَّفْس والروح والأعصاب ، على اختلاف نظريّات المعرفة ووسائل امتلاكها.

وأين يمكنه العثور على الحقيقة من خلال عدد من المخبرين على تناقض أهوائهم وعقائدهم وأحلامهم وأفكارهم، وعلى تناقض أمزجتهم ومصالحهم ورغباتهم، وعلى قصور معلوماتهم الذاتية أو الموضوعية ، وعلى تباين تفسيراتهم وتحليلاتهم واستنتاجاتهم ، على ما تعجُّ به معلوماتهم المختزنة من اضطراب وتناقض ، وما يعتريها من شكوك والتباس وتحريف وتزييف ، نتيجة القدم أو التلف أو الإهمال فتصبح المعلومات عبارةً عن أوهام فى أدراج تعشش فيها العناكب وتمرح فيها صنوف الحشرات من صراصير وحيات وعظايا وعقارب .

إنّ إشكالية الوعى أو المعرفة فى هذه الرواية لا تقف عند مصدر معين أو صورة معينة من صور الوعى أو المعرفة وإنما قد تمتد من الجزء إلى الكل ومن النسبى إلى المطلق ومن المادى والإنسانى إلى ما وراء المادى وما بعد الإنسانى ، فهى أبعاد متعددة ومتراكبة ومعقدة ، مختلفة المادة والنسيج والماهية.

وحتى تتضح أمامنا حركةُ البُعْد المعرفىّ فى هذه الرواية لابد أن نتأمل فاتحة الرواية التى تعد بمثابة ملمح بارز من ملامح حركة التجريب باتجاه التراث من جهة واستلهام منجزات الرواية الحديثة من جهة أخرى ، تلك التى تبدّتْ فى صور متعددة فى العقْدين الأخيرين من هذا القرن عند نجيب محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا وإميل حبيبى والطاهر وطار وجمال الغيطانى وغيرهم .

ولقد قدم جبرا لهذه الرواية بحكاية يشيع فيها الجوّ العجائبىُّ الغرائبىّ الذى عهدناه فى (ألف ليلة وليلة) (٣) وغيرها مثلما تفيد ديدالوس فى الأساطير اليونانية . تتحدث هذه الحكاية عن مغزى الفضول فى المعرفة ، وما يجُرّه غريزة حب الاستطلاع على الإنسان من مشكلات، ومهما تكن العاقبة يظل هذا الكائن المتفرد يشتعل فضولا وتوقا إلى اكتساب المعرفة . لقد ظلت الأميرة تحاول أن تقتحم الغرفة الأربعين المحرمة بعد أن عرفت أسرار الغرف الأخرى ، وحين لم تنجح فى فتح الغرفة بصورة طبيعية فتحتها عنوة وحطمتها :

« ودخلت الغرفة ، وإذا هى تتفرع إلى غرف تتصل الواحدة بالأخرى ، ويتفرّع كل منها بدوره إلى المزيد من الغرف . وسمعت صوتا يقول لها :

« إذا كنت أنت أميرة ، فارجعى الآن قبل أن تندمى! وإلا فلن تخرجى مثلما دخلت! » فقالت : « يا إلهى، كيف عرف أننى أميرة ؟ لابد أن هذا صوت الشيطان!» ورفضت أن تعمل بما سمعت من نصيحة..» (ص ٤) .

واتّساقاً مع فكرة الرواية فليس ثمة يقينى وكل شيء قابل لأن يكون وَهْماً فأوردت الحكاية رواية أخرى تقول : إن الأميرة

« ما كادت تجرّب المفتاح الأوّل حتى وجدت الباب غير مقفول ، بل إنّه تراجع مفتوحاً حالما وضعتْ يدها عليه ، كأنه كان فى انتظار مجيئها...ودخلت الغرفة...» (ص٤).

وعلى الرغم من اختلاف الروايتين فإنهما لا تتناقضان وإنما تتكاملان فى المغزى العميق . فالغرفة الأربعون تقود إلى غرف أخرى وإلى دهاليز وسراديب ومنعطفات ومخفيّات أخرى ، ينتقل بها شوق الإنسان إلى المعرفة من لحظة إلى لحظة ، ومن مكان إلى مكان دون أن يكتسب المعرفة النهائية أو أن يحقق اللحظة المطلقة ، لقد دخلت الغرفة الأربعين فى الأولى، وشعرت أن نداء التحريم الذى انتهى إلى سمعها ما هو إلا من صنع الشيطان فلابدّ من رفض النداء الشرير ومتابعة البحث عن المعرفة .

فإذا كان السّعىُ وراء المعرفة وحب الاستطلاع طبيعةً كامنةً فى الإنسان ولن يتوقف بعد تحقيق أى إنجاز، فإنّ الرواية الثانية تعبّر عن مغزىً آخر ، فقد يتوهم الإنسان عقبات يكاد يحجم عن التصدى لها أحيانا فى حين يبدو حلها متاحا فى متناول اليد ، لا يحتاج الإنسان فى الظفر بها إلى أى عناء .

وإذا كان ارتباط المكان بالزمان يمثل تلاحما بين الشيء واللحظة ، فيتشيأ الزمن فى وعى الإنسان بصورة أساسية ، إذ كثيرا ما تبعث الذكريات الزمن وهو يعبق برائحة المكان ، فإن أحداث هذه الرواية تقع فى زمن قصير لا يزيد على يوم واحد فى مكان يكاد يكون واحدا. فالمكان ينطلق من المتّسع المفتوح المتمثل بالشوارع والطرق والصحراء والميادين الكبرى ويعود إلى المحدود المغلق المتمثل ببناية (ربما بناية الأمن) ذات الغُرف المتعددة المُرْبكة المحيِّرة التى تقدم جوّاً غريباً مُثيرا ، والمكان هنا فى اتساعه وانغلاقه لا يشير بالضرورة إلى رمز واضح فيما يتصل بثنائية الانفتاح والانغلاق ، فيبدو المكان فى وعى الشخصية سلبيّاً فى الصورتين ، فمن حيرة وضياع وربما فى فراغ وفضاء رهيب إلى حيرة وشكّ وتمزّق شبه تام بحثاً عن الذات والموضوع .

فالشخصية فى فاتحة الرواية تسعى إلى معرفة الحقيقة المطلقة دون أن تنحصر فى موضوع معين أو موقف محدد . ولعل الموقف الذى أثار قلق الشخصية باتجاه المعرفة هو الموازنة بين فتاة اللورى وفتاة المرسيدس ، مما جعل الشخصية تحاور الفتاة بما ينير وجهة النظر التى تقوم عليها هذه الرواية :

« ـ ألا تريد أن تبقى فى شيء من الشك؟ »

« ـ أفضل أن أعرف الحقيقة ، إذا استطعت».

« ـ أية حقيقة ؟ »

« ـ أوه . . . الحقيقة القابلة للمعرفة ، على الأقل » (ص ٥) .

وفي سياق هذا الحوار تقول الفتاة للشخصية عبارةً ذات مغزى : « طبعا هناك أيضا الحقيقة التى ليست قابلة للمعرفة ، . . . » .

وبما أن الرواية ربطت الوعى فى حركتها بالمكان ، فقد مهدت للشخصية بالانطلاق نحو « الضيّق » للإمعان فى تشويش فاعلية الذاكرة / الوعى وربما تدميرهما ، فتمّحي المعالم وتتغير آثار الفاعلية من المعرفة إلى الجهل ، وتختلُّ وظيفة التصور وفاعليته ، حتى تشعر الشخصية بأنها تجهل مدينتها وهى التى تعرفها شارعا شارعا :

« إنّني ابن هذه المدينة ، وأعرفُها شارعا شارعا، بل شبْراً شبْراً . وأرعبنى أن أُدرك أننى أجهل مدينتي . لم تقع عيناى على مبنى أعرفه . بل ربّما لم تكن ُهناك مبان ... » (ص ١٨) .

ويبدو أن الوعى يتناسب عكسياً مع الاقتراب من عالم البناية ، فما إن تقف الشخصية على بوابتها حتى يبلغ به الشك حَدّاً يحاول معه الفرار على صعوبة الفعل وخطره ، وحين يلج عالم البناية تتضح صورة وعيه بالعالم الموضوعى الذى يبدو غائما ومهزوزا . بل إن وعيه بذاته اضطرب هو الآخر فلا يغدو متأكدا من هويته أو من هوية الآخرين الذين تختلط صورهم ومواقفهم وأدوارهم .

وغدا البحث عن الحقيقة فى هذه الغرف المتعددة عسيرا جدا ، فالشخصية تقوم بذلك فى عالم لا يملكُ المقدمات الصحيحة المطلوبة ، فهو فى ملفات « البناية » « نمر علوان » بماضيه النضالى وبما أُثر عنه من أفكار ومواقف واتجاهات ، وبما ألّفه من كتب أو بمهنته التى يمارسها ، وتحقق معه (أو تناقشه) من ملف قديم يغص الدُّرج الذى يحويه بصنوف من الحشرات . ومن المفارقات التى تدعو للسخرية أن « البناية » على استعداد لإثبات صحة أيّة معلومات تحصل عليها بأية وسيلة سواء أكانت عن طريق الوهم أو الخطأ ، أم عن طريق الاختراع والابتداع . ولعل حديث « عزام أبو الهور » أحد رجال هذه البناية إلى الشخصية ذو دلالة مهمة على مشكلة (المعرفة / الحقيقة) فهو يرى أن الذى يكتب ومصادره قليلة ونادرة يتشبث بهذا القليل النادر ويأخذ منه بعض حاجته ، وإذا لم يجد شيئا أبدا فإنه إمّا أن يعتذر أو أن يختلق من عنديّاته كلاما ، وهم لا يقومون إلا بالاختلاق الكامل ولتذهب المصادر المزعومة كلها إلى الجحيم :

« هذه الحالة التى نجابهها فى معظم نشاطنا اليومى . الاختلاق ، التلفيق ، أوْ ، إذا أردت كلمة أجمل ، الابتكار . . . أنت لست معى ؟» .

. . . . .

« هذه الأوراقُ مثَل على ما أقول . لا ، لن أُزعجَكَ بقراءتها عليك ، ولن أُرهقَكَ بإعطائها لك لكيْ تطالعَها فيما بعد . هي هنا، كدليل ، كوثيقة . فالتوثيق فنٌّ بدأنا اليوم نعرف خطورته فى حياتنا الاجتماعية ، والسياسية ، والفكرية . تاريخ يتراكم فى تراكم الكلمات والأوراق ، وعلينا أن نعرف كيف نجعل هذا الحبر المسكوب مفيداً لعصرنا، والعصور القادمة .

العفو ! أقول هذا مجازا فهذه الأوراقُ ، كما ترى ، معظمها مطبوع بالآلة الناسخة . والابتكار ، بل الإبداع ، أمر أسَاسيٌّ فيها . نحن هنا نكاد نقلد البارىء عزّ وجل ، فى أننا بين حين وآخر نخلق أشياء من العدم . . . » (ص٦٦ - ٦٧) .

وقد ظهرت معضلةُ الوعى أو الحقيقى فى إدراك تفصيلات المكان ، فلا شىء قابل للمعرفة الحقيقية أو

اليقينية ، فالشخصية يطلُّ من نافذة ، خلْفَ الستارة ، على المساجين / الجمهور / ركاب الشاحنة ، وحين يعود ثانية إلى هذه النافذة لا يرى خلف الستارة إلا حائطاً أصمّ ، وحين يحاول فتح الباب يجده مغلقا لا يستجيب ، حتى إذا أعاد المحاولة مرّة أخرى انفتح أمامه الباب دون عناء .

والشخصيات أيضا بلا ملامح نفسية واحدة ، إذْ يستحيل وعيها على نحو معين ، فليس ثمة واضحٌ أو ثابت ، فقد يبدو « عزام أبو الهور » رئيسُ الحفل صاحب الكلمة المسموعة إلى أن نكتشف أن الفتاة المرافقة تشتمه وتحقّره وترسلُه إلى من فى « الحظيرة » ، ونكتشف أيضا أنّه يخشى من هو أقلّ مكانةً من مثل « عليوى » ، فنراه فى قمّة ضعفه وهو يبوح/ وربما يمثل، وينتهى فى الرواية ، مختفياً وربما قتيلا . والشخصية ليست محددة الهوية فهى مرة « نمر علوان » وثانية « عادل الطيبى » وأخرى « فارس الصقار» ولا ندرى أهو إحدى هذه الشخصيات ، ولعله هذه الشخصيات جميعا. إن الشخصية تغادر « البناية » التى تعجُّ بالمخاتلين والمخادعين والممثلين والمزوّرين والمنافقين إلى مكان أوسع لا يقل عجائبية عن المكان الأول فنلتقى به فى محطة لالتقاء القطارات وفى المطار الدولى ثم فى سيارة مرسيدس تعود به من المطار إلى مكان جديد يلتقى فيه جمهوراً ينتظره فى « المريديان » ، لقد جاءت به إلى « البناية » الفتاة التى تشظت فى أشكال وأسماء مختلفة ، وعاد به سائق يعتمر الكوفية والعقال اتضح فيما بعد أنه « عليوى أبو الأزرار» . وإذا كاد المكان يكون أبرز عنصر فى هذه الرواية فإنه ليس ظاهرة مستقلة منعزلة عن البعد الإنسانى على نحو ما يرى آلان روب جرييه (٤) ، فالمكان هنا مرتبط بالإنسان من جهة ومتحيز أيضا من جهة أخرى ، فهو ظاهرة لها أبعادها الواضحة ، فبدءا من الأسطورة مفتاح النص ومرورا بالغرف العديدة والسراديب والأدراج والأثاث والعربات من سيارة المرسيدس إلى عربة اللورى ، إلى الأشجار والشوارع والمنعطف ثم القطار والمطار والفندق ، لعلنا نلاحظ أن هذه الأماكن تمثل نقيضا للمكان الأمومى (٥) . فإذا كانت الشخصية تشعر بالأمان فى منزل الطفولة الذى يقدّم المعرفة الأولى بإنارة الوعى ، ويمثل العلاقة الإيجابية بين المكان والشخصية ، فإنّ هذه الأماكن تقع فى الاتجاه المناقض للمكان الأمومى ، إنها رحلة الذات خارج هذا المكان بحثا عن وعْى يبدو شبه مستحيل . إن هذه الأماكن تقدم تشويها للوعى وتمزيقا له ، فالأشجار لا تَحْمى العصافير التى تَفرُّ مذعورةً بفعل الرصاص، والشوارع التى تتحرك فيها شخصيات مريبة غير مستقيمة ولا آمنة ، فيها المنعطفات والمفاجآت والغموض ، وحوض الشاحنة المُنْغلق يصادر الوعى ، والبناية عالم منعزل لا ترتبط بسبب واضح بالمدينة ، تقع على أطراف الصحراء حيث التيه والضياع ، فالشخصية التى تعرف مدينتها شبرا شبرا تفقد الوعى وتجهل مدينتها حتى تصبح على مقربة منه .فالبناية هنا ، تمثل النقيض الساطع للمكان الأمومى حتى يغدو الأمن فى هذه البناية من أسماء التضاد يبعث على المفارقة والسخرية المريرة ، إذ تفقد المفاهيم والألفاظ دلالاتها وتصبح القيم والمعلومات ومستويات الوعى أشراكا يقع فيها الباحث عن الحقيقة . ولعل غرفة الأضابير (الملفات) أشد جزئيات المكان دلالةً على مأساة الشخصية فى موقفها من المعرفة والوعى ، إذْ يفترض أن هذه الملفات هى التى تحدد هوية الشخصيات ، وتؤكد مستويات الوعى ، فإذا الذين يشركون الإله فى صنعته « العالم بكل شيء » ، وهى مفارقة عجيبة، يكشفون عن جهل فاضح ومعرفة سطحية بل شائهة.

ومهما يكن ، فإن المكان لايبدو محايدا بل عدائيا، ليس أموميا بل شبحيا ، إن صح التعبير ، يبعث الرُّعب ويزيف الوعى والهوية ويسحق الماهية . ويبدو المكان فى جزئياته المختلفة على تباين أشكالها : المفتوح والمغلق ، المستقيم والمتعرج ، الممتد الفسيح والمحصور الضيق ،

معاديا للشخصيّة، معزّزاً عناصر القلق والخوف وفقدان الوعى أو الهوية .

ولعلنا لا نستثنى هذه الجزئيات فى رحلة العودة ، وإن كنا نظفر ببعض الإيحاءات التى ترمز إلى التغيير ولعله التغيير الجزئى المرحلى فى ثنايا الرواية ، إذ تنتقل الشخصية من البناية عبر رحلة كابوسية / حُلْمية ، عبر تقاطعات وتشابكات غير أليفة من مثل محطة تقاطع القطارات أو المطار . وإذا كانت رحلة العودة مهما تبعث من ذكريات مؤسية تشير كما قلنا إلى لمحات تغيير تناقض نقطة الانطلاق إلى البناية إذ تقابلت اللحظتان : هبوط الظلام / ظهور الشمس الحمراء اللاهبة ، وإذا كانت هذه الرحلة تنطلق من المجهول إلى المعلوم من المكان المتشعب المتعرج المقفل إلى المكان الظاهر الفسيح الممتد الذى تتضح فيه الأشياء تحت أشعة الشمس الحمراء الملتهبة ، فإن الرواية قد تفاجئنا باحتمالات جديدة ، فعالم الغموض والألغاز الذى عشناه مع الشخصيات المتشظية المنشطرة يلوح لنا من جديد برموز الرحلة الأولى، فنستمع إلى السائق « عليوى / الوجه الآخر للفتاة » وهو يخبر الشخصية (فارس الصقار هذه المرة) بأن حفلا ينتظره فى « المريديان » يوقع فيه على نسخ من كتابه « المعلوم والمجهول » ، ليلتقى عالم البناية وعالم « المريديان » من جديد .

إن محاولة الظفر ببناء رمزى قائم على تنظيم للأحداث التى مرت بنا فى عالم الرواية الذى يمتزج فيه الكابوس والواقع ، ويتداخل اللاوعى والوعى ، تبدو أمرا عسيرا ، إذْ إنّ الكاتب يصر على هذا الامتزاج والتداخل فى أية لحظة زمنية وفى أية طريقة لاكتساب الوعى أو المعرفة ، لذا تبدو فى رحلة العودة بعض العلامات الإيجابية ، لكنها لا تشكل على وجه اليقين عَوْدةً إلى الوعى أو الإيجابى لأنها رحلة اللاوعى الكابوسية ، إذ ربما كان عالم اللاوعى أكثرَ موضوعيةً فى التعبير عن عالم الشخصية من الواقع الموضوعى نفسه .

-٣-

وإذا كان الكاتب اختار هذا الأُسلوب فى تشكيل روايته ليضفى جوا من الغرابة والبعد عن المنطق ، من خلال كشوفات علم النفس ولاسيما عالم العقل الباطن وانشطار الذهن (٦) وانفصام الشخصية وتشظّيها ، ومن خلال نتائجها فى الرواية النفسية وفى أعمال مبدعى السيريالية ، فإنّ الرواية اختارت هذا التشكيل أُسلوباً فنّياً بصورة أساسية أكثر منه منهجاً للمعرفة وطريقةً لامتلاك الحقيقة التى تؤرّق الإنسان فى حياته ، فقد حملت الرواية كثيراً من المنطق والتنظيم فى لمحات انبثاق الوعى وسط ضباب الاستلاب وفقدان الوعى وتهشيم المنطق الروائى .

فقد تبدو الشخصية ضائعة فى لحظة انطلاقها فى ذلك الميدان / المكان العدائى :

« كانت الساحة ميدانا كبيرا من ميادين المدينة ، تمتد على جانب منه أشجار اليوكالبتوس الكثيفة ، وعلى الجوانب الأخرى مبان متراصة عالية ، كان ميدانا موحشا ــ فى تلك الساعة . لا أحد يتحرك فيه أو على جوانبه ، ولا تعبره سيارة أو مركبة من أى نوع .

والوقت ؟ كان عصرا ، بل بعد غروب الشمس وقبيل هبوط الظلام ، فى تلك اللحظات القلقة الموحشة التى سئمت النهار وباتت تتوق إلى ليل بطىء القدوم . وضوء النهار المتبقى رصاصى ، أغبر ، فيه مذاق الخيبة والحزن . والساحة العريضة خالية ، خاوية ، مهجورة ، منسية من الله والبشر . كأن المدينة لم يبق فيها من يتحرك، من يسعى ، من يحب ، كأن وباءً قد اجتاحها ولم يرحم أحدا » .

ولكن الشخصية ، مع ذلك ، موظفة فى الأساس للتعبير عن « فكرة » و « موقف » و « إحساس » أكثر من اعتبارها شخصية إنسانية « واقعية » تتميّز بملامحها النفسية والخارجية فهى تحمل وجهة نظر الكاتب تجاه الواقع مثلما تحمل تصوراته عن عالم الداخل أكثر من اعتبارها شخصية إنسانية تنمو وتتطور من خلال علاقتها بالأحداث ، والشخصيات التى تزخر بها الحياة . فإذا كانت الشخصية تحتمل أن تكون مجموعة من الشخصيات المنشطرة أو المتشظية شخصيات نمر علوان وعادل الطيبى وفارس الصقار وأسماء أخرى مشتقة من هذه الأسماء أو أسماء أخرى بعدد بطاقات الهوية التى كانت فى جيبه من مثل الدكتور فخرى حسن منصور ، أخصائى بالعظام من جامعة أدنبرة ، أو المهندس المتمرس حافظ موفق الذى يحمل بطاقة من نقابة المهندسين أو أحمد الهاشم مساعد رئيس دائرة بوزارة الشئون الاجتماعية أو الملاحظ الفنى عبد النور عبد الأحد أو المدرس على حسين على بثانوية الرشيد أو محسن حنتوش الشوملى مقاول البناء أو آخرين يحمل بطاقاتهم، فإن هذه الشخصيات جميعا شخصيات إيجابية لا تعكس نقائض فى الكسر والأشطار وإنّما هى أشطار متكاملة قد تعكس حالات نفسية أو أمزجة إنسانية وقد تعكس أيضا مستويات اجتماعية أو ثقافية أو مهنية ولكنها ليست بالضرورة متدابرة متصارعة ينسحب عليها مفهوم الانفصام أو الانشطار .

وإذا جاز لنا أيضا أن نبتعد فى التأويل وربما نغلو فى التفسير ونرى فى الشخصيات الأخرى الذكورية والأنثوية: عليوى أبو الأزرار وعزام أبو الهور وراسم عزت وعلى التواب ، ولمياء ويسرى المفتى وهيفاء الساعى وغيرهن ، أشطارا نقيضة للشخصية نفسها ، فإن ذلك كله لا يحول دون ظهور « وجهة نظر » مسيطرة فى الرواية تتسامى على الضعف الإنسانى والتشويه والتزوير والظلم والتمييز العرقى والعنصرى ، فترتفع من عالم الدهاليز والمخفيات والسراديب والغموض (فى العالم الموضوعى أو دواخل النفس السرية) تظهر من خلال موقف الشخصية (المبدئى) الذى لا يسمح بالتخاذل أو الانهيار ، وسواء أكان هذا الموقف صوت شخصية مناضلة (مفردة) أو صوت شخصية انشطرت فى أجيال متلاحقة أو فى آحاد عديدين فى الجيل الواحد تؤمن بالموقف الواحد وتصدر عن مزاج نفسى واحد ، أم كانت مقابلا خيّراً إنسانيا لصور البشاعة والقمع والطغيان فإنّ لمحات الوعى التى تظهر فى الرواية قد أحسن الكاتب تخطيطها فى بناء الرواية الكلّى.

ولعل الشخصية تكاد تتهاوى فى معترك الصراع ، ولكنها ما تلبث أن تظهر رافضة بقوة لما تعتقد أنه مزور أو مزيف ، فهى تبحث عن الحقيقة « القابلة للمعرفة ، على الأقل » (ص ١٥) ، وترفض ما يفرض عليها فرضا ، وتظل تعى رغم الإيهام والتضليل أنه ينبغى بمسافة ما بينها وبين عزام أبو الهور حين يتمثل بالقول صاحب الشخصية: « يشركك التعس فراشا مع أغرب الناس طباعا » (ص ٧٣) .

ولم يتهاون فى موقفه الأخلاقى من سلوك رجال « البناية » فقد ظل ينتقد تصرفاتهم ومعاملاتهم من مثل رد فعله تجاه انتقاص عليوى من شأنهم .

« ــ ولم لا ؟ هؤلاء الناس كلهم ، أليسوا بشرا مثلى؟ » (ص٩٢).

وهو يعى تصرفات « ساجنيه » على الرغم من « شكه » أو « غياب وعيه » فيرفض ما يكتبون من معلومات فى أوراقهم :

« أرفض أن أقرأ تلفيقاتك » (ص ٩٨).

وبوسعنا أن نتأمل أبيات المتنبى التى استشهد بها وهى تمثل قمة الوعى مثلما تمثّل وضوح الهدف [٧] :

« . . . ومع هذا فإن ثمة أبياتا للمتنبى ، أيها السادة ، تتردد فى خاطرى ، وتتمنع على النسيان حتى فى ذاكرتى ، تعرفونها جميعا

ولا شك :

« كلمــا أنبت الزمـــان قناة

ركب المرء فى القناة سنانا »

« . . . كان المتنبى ، بلغة اليوم ، واقعيا ، لا يخدع بشيء ، وقد رأى من البشر ما أقنعه بمقولته الشهيرة :

« والظلم من شيم النفوس فإن تجد

ذا عــفــة ، فلعــلّة لا يظلـــم »

« . . ولكن ، لنستمر مع المتنبى برؤيته التى سينتهى بها إلى ما يعنينا اليوم :

« ومـراد النفـوس أصـغـر من أن

نتـعـادى فـيـهـا وأن نتـفـانى

غـيـر أن الفـتى يلاقى المنايا

كـالحـات ولا يلاقى الهـوانا . . »

فى هذه الكلمات القليلة نجد الدرس الذى سيتعلمه فيما بعد هاملت شيكسبير (٨) ، مع أداء الثمن : مراد الإنسان، مهما كبر ، أصغر من أن يسمح بخلق العداوات التى تؤدى بشرّها إلى إفناء الواحد منا الآخر....» (ص ١١٠-١١١).

ويصل الوعى مداه حين يثور فى وجه سدنة البناية الذين يشوهون الوعى ، إذ يبدو فى هذه اللحظة فى تمام وعيه وفى كامل ثورته يوجه خطابه الأخلاقى إلى القائمين على الهزلية السخيفة ، فإذا كان الحدث يتحرك فى أجواء الغرائبية والعجائبية ، فإن حديث الشخصية يصب فى أحد المحاور الرئيسة من « وجهة النظر » التى يقوم عليها بناء الرواية من مثل قوله :

« ـــ نبيذكم الفاخر هذه الليالى ذكرنى بليال أخرى من الفرح ، كان معظمها أيام طفولتى ـــ وطفولتكم ـــ البعيدة، البعيدة جداً عنا هذه الليلة. ليالينا الآن ، أيها السادة، تخنقها الدماء ، وراء بابكم الكبير هذا ، وراء مصراعيه السامقين، تتراكم الجثث . . . آباؤنا ، أبناؤنا، أطفالنا ، نساؤنا ، يقتلون فى كل لحظة ، بوحشية منظمة. فى كل لحظة، بيوتنا تنسف ، ومدننا تحرق ...» (ص١١١).

وهو يعى الزاوية التى يهاجم منها حين يتحدث عن العالم الذى يجابهها ، أو الساحل الذى عاد إليه :

« . . الساحل الصاخب بالنذالات والجرائم. لماذا؟ لكى أجابهها بإرادتى ، لكى أجابهها ورأسى مرفوع ، وعيناى مفتوحتان ، متشبثاً برؤيتى التى لن تزعزعنى عنها ـــ.. ..ـــ الرياح العاتيات . . . » .

فالكاتب يترك الشخصية تمتلك وعيها وتستعيد ذاكرتها لتتحدث بمعرفة أقرب إلى اليقين ، وبشواهد تشير إلى الحقيقة الناصعة ، حتى نكاد نتصور أن الكاتب يراوغ هنا باتخاذه هذه التقنيات الأسلوبية حيلة فنية فى المقام الأول فتغدو « وجهة النظر » جلية فى امتدادها من الذات إلى الآخر ومن المحلّى الآنى إلى الإنسانى المطلق :

« أنا ما جئتكم هذه الليلة إلا مرغما ، متعثرا، ولو كان بوسعى أن أرفض المجيء ، لرفضت ، والله! وذلك أننى أتســاءل بإلحــاح ، لماذا تريدون أن أكون ضيف الشّرف لديكم؟ فى هذا العالم المهووس بجرائمه المندفع بجنون كل يوم من مجزرة بشرية إلى مجزرة ، ما الذى أستطيع أن أحققه لكم لأكون أهلا منكم لهذا الاهتمام ، وهذا العناء ، وماذا حققتم أنتم فى هذه الليالى الدامية التى ضج هواؤها بالصراخ والعويل ، سوى أنْ تسدُّوا

الآذان بأصابعكم بين الحين والحين ، وتُهيئوا لأنفسكم وليمةً قد تكون الأخيرة ، وأنتم لا تعلمون ؟

اسمحوا لى أنْ أُكرر ، أيها السيدات والسادة : وراء بابكم الكبير تتراكم الجثث . وإذا لم تتداركوا الأمر قريبا ، فإنها ستنتشر أمامكم ، هنا، على الأرض من قاعتكم الكبيرة هذه بالذات . . » (ص ١١٤) .

ففى حين نرى شخصيات شريرة تمسك بخناق الشخصية لتشيع جوا من الإحساس بالفجيعة والانسحاق نرى الوعى يتجلى ناصعا فنرى الشخصية تفكر بصفاء ، وتتصرف بنقاء بصورة لا نعهدها عند من غاب وعيه وتمزقت شخصيته وانسحقت إنسانيته ، فالشخصية على هذا النحو ، واعية قوية ليس فيها مظنّة من تشتت أو ضعف أو ضياع ، فنراها تقول فى ذروة الإيهام بواقع بديل :

« لا ! كان ذلك أكثر مما أطيق! لئن كنت فقدت ذاكرتى، فإننى لن أرضى بأن أتهم بفقدان المنطق والعقل كذلك .» (ص١٤٦).

ومن الصعب أيضا أن نسلم بأنه فقد الذاكرة ، فذاكرته حية يقظة تمدها ذاكرات جماعية متعددة على نحو ما سنرى فيما بعد ، وقد أسعفت المؤلف لغته الشعرية التى تنبنى بالرواية بناء عفويا ، إذ تتألق اللغة بكثافة الشعر وإيحائه ورموزه ، وهى لغة الأعماق والأحلام وعالم الباطن التى تحمل شعلة النار الأزلية لتضىء بها الواقع وعالم الوعى :

« قد تحكمون على شىء هو من خلق خيالكم ، مدفوعين بأهوائكم الخاصة فتسمونه هذيانا . أما أنا فأرفض أن ينسب الهذيان إلى .

إنى لا أتحدث إلا عما يتأجج فى داخلى ، فى أحشائى ، حيث النار أبدا تشتعل ، وهى النار التى أريد أن ينتشر لهيبها فى كل اتجاه عسى أن يصيبكم شىء من أوارها ، من قوة حرقها . . .

أيها الأستاذ الجليل ، أيتها الأستاذة الجليلة ، أيها الطلبة الأعزاء ، لو أن الغيوم تحمل الغبار كما تحمل الماء/ لأمطرت علينا دماء الذين عشقناهم... إن كنتم تتصورون أن فى هذا القول هذيانا ، فإنكم فى محنة لن يستطيع أحد إنقاذكم منها .. قد أكون شطرت شطرين ، أو ألف شطر . ولكننى أحمل الأشطر والشظايا والكسر كلها بين جنبى ، وأنا أعلم ، حتى لو فقدت ذاكرتى، أننى رغم ذلك سأتكلم بما تفهمونه ، مستمدا القدرة على ذلك من ذاكرات كثيرة تجمعت فى داخلى ، كما تجمعت الأشطر والشظايا .

ومن قال إن عليها أن تلتئم وتتوحد ، ما دامت هى هناك ، موجودة فاعلة ، تكافح لكى تصعد إلى منطقة الضوء ، إلى الوعى القلق الرجراج ، المهدد بالسقوط ، بدوره ، إلى منطقة أخرى من الظلام؟ كل ذاكرة فىّ جمرة متوقدة كساها الرماد ، والجمر كثير ، ولكن يا للبؤس ، فإن الرماد أكثر ، أكثر . . بكثير . . . » (ص ١٤٧) .

ولعل فيما قدمنا ما يوضح طبيعة الشخصية الحقيقية ، وأهم من ذلك ما يؤكد « فكرة » الرواية التى تطمح أن تقدمها ، فالشخصية ليست فردا له سمات تميزه بقدر ما هى نموذج تلتقى فيه كيانات إنسانية أكبر، أو بتعبير أدق يمثل الجماعة الإنسانية الأصيلة ، فهو صاحب الهم والقضية ، مالك الجوهر والروح ، الساعى إلى الجماعة فى حالة التفرد أو التوحد ، فى

حالة الانفصال أو الاتصال ، وتظل الشعرية التى تحاور نصوصا أخرى شعرية أو تحوز على شروط الشعرية تعمق إحساسنا بوعى الشخصية وسط هذا العالم الذى يسرع بخطى حثيثة نحو الهاوية أو الدمار فيحاول الكاتب من موقعه الفريد الفذ الوقوف فى وجه هذه الحالة المرعبة موحدا بين الوعى واللاوعى ، مستنجدا بالعقل الباطن ، بالوعى المستور فى الظلمات لينطلق صعدا إلى منطقة الفعل / منطقة الوعى فنرى الشخصية تفكر وربما تحتجّ بصوت عال :

« ومن هنا ، فإن التعاسات تتراكم ، والآلام تتراكم ، والعواطف الهادرة كأمواج البحر تحبس فى القواقع ، كما الجن فى قماقم سليمان ، وتحبس معها الصور الرائعة المستحيلة . . . قد أتصور أنّ من أصابع يدى، إذا نفضتهما هكذا ، تتساقط الجنان ــ جنان الله الخالدات على الأرض، والرجال والنساء فى عشق أبدى . . . ولكننى أعلم أن أصابعى هذه تتساقط منها كذلك التعاسات والحماقات والآثام ، فتحمل هاويات الجحيم مكان الجنان ، والرجال والنساء فى عذاب أبدى . . . .

وقد مررت بذلك كله فى هذه الليلة والليالى الأخريات الطوال ، فى هذه الغرفة وفى الغرف الأخريات التى كنت قد سهوت عن وجودها، حتى قلت فى النهاية ، ما قاله إنسان آخر ، فى بلد آخر ، فى عصر آخر ، لعل جهنم وحدها تهىء مأوى لتعاساتى اللعينة » (ص١٤٧) .

فالشخصية فى تداخل لغتها مع نصوص أخرى تتطلع ، فى مجاهدتها ، إلى الاتصال بالمفهوم الصوفى فى تجاوز العقبات وقهر الرغبات ، باتجاه اكتمال الذات ثم توحدها فى ذروة الكشف مع الجماعة ، وهذا ما نلحظه فى تناصّها مع المتنبى حين يتطابق القول مع الفعل ، وتضيق المسافة بين الأبعاد حتى تتلاشى ، وما نلحظه أيضا فى تناصه مع الشاعر الميتافيزيقى الإنجليزى وليك كوبر (١٧٣١ - ١٨٠٠) الذى يصرخ فى قصيدة له تحت ضغط انفعاله معتقدا أنه سيكون هو نفسه العلامة للانتقام الإلهى [٩] .

إن الشخصية تجاهد ، من أجل الارتفاع إلى منطقة الوعى وإلى امتلاك الخبرة « المعرفية » فى كل مكان لتتزوّد بما يعينها فى النهاية على تحقيق الهدف سواء أتجاوزت ذاتا منشطرة ، تتشكل ، فى وعيها ، بصور متدابرة ، أم كانت ذواتا متعددة معزولة فى جزر متباعدة نائية تبحث عن فرصة اللقاء لتتوحد معا من جديد ، ويظل الآخر مدانا فى وعى الشخصية فهى تخاطب من يسمى « الدكتور راسم » :

« . . . يامُزوّر ، يا متآمر ! » .

وتقول لمن تُدعى « لمياء » :

« . . . أنت أفعى فى جنة لم يخلقها الله ، بل الشيطان » (ص١٥٤) .

وتتفهم أبعاد اللعبة :

« ولكن يسرى ليست حقيقية . مجرد شخصية فى رواية، فى كتاب . . . » (ص١٥٥) .

فالآخرون هنا هم الذين يقومون بتزييف الوعى . وعلى الرغم من الاحتمالات التى تشير إلى إعادة الدّورة، على نحو ما يرى جبرا مفهوم الزمن فى الحضارة العربية وفى السرد العربى أيضا ، فإن إمكانية التجلى والكشف والصعود إلى الذروة تظل قائمة ؛ إذ تقول الشخصية فى طريق العودة من المطار صباحا :

« وتطلعت من نافذة السيارة إلى الأفق البعيد. كانت الشمس قد طلعت حمراء ملتهبة من

بين غيوم شفيفة ، بدت وكأنها تريد أن تلازمها وتشتعل معها ، والشمس ترتفع نحو زرقة مترامية لا تنتهى ، ؟ رياكوردة هائلة والسماء تتلألأ كاللازورد » (ص١٦٢) .

ومهما يكن ، فإن الشخصية ، كما يبدو ، لا تمثل موقفا فرديا فحسب ، وإنما تمثل موقفا جمْعيّاً ، تمثل الذاكرة الجماعية التى تشظت فى الأمكنة والأزمنة والناس ، ومن هنا تكتسب الذاكرة الفردية قوة وعى عجيبة ومعرفة تمثل الوعى الجماعى الذى تحدّر إليها من خلال التراكمات المعرفية الجمعية عبر الأجيال .

ويغدو من السهل عليها ، على الرغم من حرج موقفها وضعفها الآنى بين مزوّرى الوعى ومشوّهيه ، أن تجابه سدنة البناية الذين يزعمون أنهم قادرون على معرفة كل شيء ، وتقديم الوعى والمعرفة لكل باحث ، فنكتشف فى ساعة ضعف أن هؤلاء مثقوبون منخورون ، يكيد بعضهم لبعض ، ولا يكاد يثق أحدهم بالآخر ، فما تسنح فرصة حتى ينقضّ أحدهم على الآخر .

وإذا كانت الشخصية قادرة على المجابهة وفك الحصار والانطلاق من أعماق الغرف والدهاليز المعتمة إلى آفاق رحبة حيث وضوح الحقيقة وسطوع المعرفة ؛ إذ تجتمع الوردة الحمراء والطفلة والشمس الحمراء الملتهبة الطالعة من الأفق البعيد لتشكيل إطار لوحة التغيير، فإنّ هذه الصورة الجديدة التى تمثلها لوحة انبثاق الوعى الذى يغير العالم ويتجه به إلى مسار جديد يتفادى الاتجاه نحو الدمار ، لا تلبث أن توحى بدائرة جديدة ، تبدأ بالمعاناة لتنتهى بالفن من الحلم ، إلى الفعل (١٠)، وكأن رؤية المؤلف الواعية لحركة الزمن الدائرية تتجسد فى رؤياه الفنية ، من خلال هذه الرواية الإشكالية التى تعاملت مع الزمان والمكان من خلال بنية مكانية ، صورت معاناة الإنسان فى انشطار صوره الفكرية والشعورية و « الفعلية» ثم فى تجمعها من جديد ، معاناة الإنسان فى شرطه الأدنى ومعاناة الفنان فى شرطه الأعلى، وهى صورة الفرد الذى يحارب ضد الفناء والشر والعدم ويصلح أن يكون بجدارة محققا للوعى الجمعى الذى تشظى وانشطر فى شظايا وأشطار وكسر تتبعثر فى مراحل الانهيارات وتتجمع وتعود إلى الحياة مجتمعة كما ينبعث تموز وأدونيس وأوزيريس وطائر الفينيق . . .

وليس بوسعنا أن نقول الكلمة الأخيرة فى هذه الرواية المدهشة التى تقبل كثيرا من الاحتمالات ولا تقبل فى الوقت عينه إلا تفسيرا واحدا هو صدق المؤلف فى التعبير عن وجع الإنسان الفرد النموذج المحاصر وسط أعداء ليس لهم حصر ، أولهم « الإنسان الوحش » ، وليست « التكنولوجيا الوحش » آخرهم .

لقد مزج فى لاوعيه بين تراثنا الشعبى واعتنق أحدث ما فى التراث السردى الغربى ، فخلق أسطورته الخاصة ـــ الغرف الأخرى ـــ بلغة شعرية تمزج بين مادية الحياة وروحية الفن فى ألفة نادرة . على أن جبرا ـ رغم تقنيته العالية وثقافته الواسعة ورموزه الثرة الغزيرة ـ لم يضحّ لنا أبدا بمتعة روايته أمام أية مغريات ، فظلت طيلة الوقت تحتفظ بسحر حكايات (ألف ليلة وليلة) ومتعة نوادر التراث وأخباره وأسماره ، إلى جوار ما تثيره الأعمال العظيمة فى الشرق والغرب ، من حوار فكرى عميق وفلسفة حانية دافئة .

ولست أشك فى أن هذه الرواية فى حاجة إلى دراسات بنائية ، تحتل فيها اللغة المكان الأرفع ، يشغل فيها « التناص » الذى يعد حقلا خصبا فى أعمال جبرا كلها ، مكانا بارزا ، حيث يجتمع المؤتلف والمختلف فى صعيد واحد وبأسلوب نادر . مثلما تحتاج إلى تفصيل أكبر فى بيان دور المكان فى بنائها بأسلوب مقارن ، وتحتاج الشخصية إلى تحليل أعمق وأشمل ، فى امتداداتها وفى رموزها فى العقل الباطن وفى الواقع الموضوعى وفى الفرد وفى الجماعة وفى جوهر الفنان الذى يختزن النار فى أعماقه ، لينتشر لهيبها بعد معاناة القيود والسدود على السطح ، يغير ويحمى ويقف فى وجه الدمار .

الهوامش :

(١) **الغرف الأخرى** ، دار الرياح الأربع للنشر ، ط٢ تونس ،١٩٨٧ .

(٢) جبرا إبراهيم جبرا : **ينابيع الرؤيا** ، حوار ماجد صالح السامرائي بعنوان : **الرواية والزمن والجوهر المتكرر** إذ يشير إلى تأثره بأعلام الرواية الغربية مع الاحتفاظ بخصوصيته هو إذ يقول : « فالرواية ، كطريقة فى الرؤية والتعبير ، تعينت لها عدتها من بلزاك ودستويفسكى وفلوبير ، وغيرهم من أساطين القرن التاسع عشر ، إلى جيمس جويس وفرجينيا وولف و د . هـ . لورنس وأولدوس هكسلى ووليم فوكنر ، وغيرهم من أساطين هذا القرن ، ولن يزعم روائى ، مهما كان أصيلا ، أنه ابتدع أسلوبه من الصفر ، أو أنه لم ينهل من ينابيع هؤلاء الصانعين المهرة ، ولكن الذى يبقى دائما ، عندما يحذق الروائى الطرق الأسلوبية كلها ، هو ذلك الشىء الجديد المتميز ، كبيرا كان أم صغيرا ، الذى يأتى به لهذه الطرق المتشعبة التى لا يمكن مسبقا تخمين منتهياتها ، كما لا يمكن تحديد مطباتها ومنعطفاتها » .

المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ص ٦٣ ، ٦٤ .

(٣) **ينابيع الرؤيا** ص ٦٨ ، لقد اعترف جبرا قبل كتابة **الغرف الأخرى** بأنه يتأثر بـ **ألف ليلة وليلة** إذ يقول فى معرض موقفه من القارىء : « فتصبح عناصر الرواية عندى : أنا والكلمة ، والقارىء معا . وبقدر ما تعلمت بعض هذا من الرواية الأوربية ، تعلمته أيضا من (ألف ليلة وليلة) .

(٤) **نحو رواية جديدة** ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى .

(٥) جاستون باشلار : **جماليات المكان** ترجمة غالب هلسا، انظر الفصل الأول : البيت : من القبو إلى العليّة ، دلالة الكوخ ص ٣٥ وما بعدها . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط٢ ، ١٩٨٤ .

(٦) انظر : **انشطار الذهن** ، ص١٨ وما بعدها حيث نقرأ حديثا عن شخصيات منشطرة .

(٧) انظر : **ينابيع الرؤيا** : المتنبى وشعره : التناقض والحل ص ٣٠ وما بعدها ، وانظر لجبرا أيضا **الفن والحلم والفعل** ص ٢٠ وما بعدها ، دارالشئون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٦ .

(٨) إن المؤلف يعلى من شأن المتنبى ويقرنه دوما بشكسبير إذ يرى فيهما معا : « أعمال شعرية باهرة ، وحياة معظمها **مجهول** » . ويعجبه فى أنه يكتب : « مفجّرا طاقات اللغة العجيبة . جاعلا منها بعضا من اللهيب المحتدم فى دخيلة رجل يتصارع فيه الذكاء مع الطموح والغضب مع ازدراء . . . » **الينابيع** ص ٣١،٣٠ . ويخلص إلى القول فيه : « فإن فى مصرعه يتوحد الشاعر والقارىء ، القائل والفاعل ، ويكون فى المجابهة القاتلة ذلك الدمج الكامل بين الكلمة ومدلولها ، بين المنبت والغاية ، إنه الدّمج الأخير بين حلم الشاعر ويقظته ، وبين مشيئته وقدره . إنه الدّمج الذى سينهى به كل تناقض » ص ٣٥ .

(٩) لقد عانى وليام كوبر من كثير من الأحداث التى عصفت بحياته ، وقد كانت ثقافته أدبية واسعة وراء بساطة شعره ففى أحد أبياته يقول : « إن ثمة بهجة فى الآلام الشعرية لا يعرفها إلا الشعراء » ومن شعره أيضا : « إلهى نحن قلة ولكنك قريب لا ساعدك قصير ولا أذنك صماء » ، ويقول أيضا: « هناك ينبوع ملىء بالدماء..» . انظر : Harry Blamires : **A Short History of English Literature**, MEtgyen G. Britain 1974, P.263.

(١٠) **الفن والحلم والفعل** انظر: الكتابة والوجود الإنسانى ص ٩٧ وما بعدها .

الكتابة الخلاص

قراءة فى
«مرافعة البلبل فى القفص»
ليوسف القعيد

مجدى أحمد توفيق
(مصر)

- ١ -

اخترت أن أطلق على مفهوم الكتابة الذى تصدر عنه مجموعة «مرافعة البلبل فى القفص»[١] اسم «الكتابة الخلاص» لأنى وجدت مفهوم الكتابة فى أحد المواضع فى المجموعة مقترناً بفكرة الخلاص . ربما تجد المفهوم نفسه مقترناً بمفاهيم أخرى فى المواضع الأخرى ، مثل مفهوم الصدق . لكنها كالصدق تشير إلى بعض الدوافع دون البعض الآخر ، ودون الغايات التى تستبطن الكتابة ، وتتجلى فى النصوص ، بمعزل عن صاحبها . فمفهوم «الخلاص» ، إذن ، يشير إلى الدافع والغاية ، ويشير إلى الصراع بين الذات والعالم الذى يضطرم به الخطاب ، وهو المفهوم الفاعل فى الممارسة ، بغض النظر عن كونه المفهوم المفترض فى ذهن الكاتب ، أو غير المفترض .

ولاتتصورنّ أن هذا الاسم ، أو أن هذا الخطاب النقدى الذى تطالعه كله ، خطاب مدح ، أو خطاب قدح ، لكنه محاولة لفهم هذا الضرب من الكتابة الذى قد نلقاه هنا أو هناك .

نبدأ فنرسم مساراً للحركة ؛ أوله استخلاص مفهوم الكتابة[٢] ، وثانيه الخروج منه بآليات الكتابة ، وثالثه بيان تحول الآليات إلى متغيرات بنائية تضبط النص ، وآخره مسح موجز لنصوص هذه المجموعة القصصية . اخترت هذا المسار لأنى وجدت فى (مرافعة البلبل) فقرات تشير مباشرة إلى مفهوم الكتابة ، وتغرى بالولوج إلى النص من مدخله .

- ٢ -

فلنراجع هذه المقتبسات :

أ - **«احترفت الكتابة ، عندما أصبحت الكلمة قنطرة إلى لقمة العيش أدركت أننى وقعت فى الفخ ، وكانت تلك مصيبة العمر كله »** (ص ٣١) .

هذا هو المفهوم المرفوض للكتابة ، الكتابة الاحتراف . إنه الكتابة التى تبحث عن الرزق فحسب ، وهى فخ ، ومضيبة . لكنها ، على الرغم من أنها مرفوضة ، لاتزال مستوى من مستويات الكتابة الفعلية تجسم المفارقة بين الواقع والمثال ، الممكن والمنشود .

ب ـ «لن تنقذنى سوى تلك الكتابة الفريدة التى لاتكتب سوى بحبر القلب ، أو القدرة على الكتابة على سطح الماء والتدوين على وجه الريح» (ص ٣٢) .

ههنا الكتابة المختارة : الكتابة الإنقاذ التى تتحرك بين قطبين : القلب ، والمستحيل (سطح الماء ، ووجه الريح) . إنها كتابة مغموسة فى الشعور تبحث عن فعل مستحيل .

حـ ـ «خلاصى الوحيد ، هو أن أكتب قصة غزلان ، التى لا أعرف منها حرفاً واحداً ، ليس مهماً أن تعرف ، المهم أن تشعر ، أن تجيش النفس بهذا الشجن الجميل ، الذى يأتى بعده طوفان ولادة الكلمات» (ص ٣٤) .

الكتابة الإنقاذ هى الكتابة الخلاص ، وهى تحيد عن المعرفة ، وتتجه إلى الشعور ، وتحدده بجيشان الشجن ، وتستمد جمالياتها منه . لانعرف مايسبق الشجن . لانعرف إلا أنه حالة لاتطاق ننشد معها الخلاص . أما ما بعد الشجن فتحدده الفقرة بأنه طوفان ولادة الكلمات . إننا أمام حركة واضحة تتجه آليتها من الشجن إلى الكلمات . تظل الكلمات طوفاناً يحتاج إلى ضروب من التنظيم ؛ فهل يكون الشجن أحد ضوابط النظام حتى يتغلغل فى اللغة ؟

د ـ «أحد أبطالها كاتب ، لكن أكثر صدقاً ، ولنغلق كافة الأبواب والنوافذ التى يمكن أن يتسلل منها الكذب الجميل» (ص ٨) .

ها هو الصدق يخايل الكتابة . والصدق متصل باللغة ويكشف بعض ضوابط نظامها . يتصل الصدق بالشعور من حيث ترى الصدق أمانة فى التعبير عن شعور ، ويتصل بالواقع من حيث تراه وصفاً للواقع بماهو فيه . هذان وجهان من وجوه النظام : الشعور والواقع . وعلى المعنى الثانى يكون نفى الكذب مهما يكن جميلاً ، ويكون الصدق رصداً للواقع كذلك .

هـ ـ «قال (أى المؤلف) إن القصة هى العالم الذى يخلقه ، ومن حقه أن يفعل به مايشاء ، لأنه لايفعل ذلك سوى عندما يمسك بالقلم ، وتكون أمامه المساحة الفارغة من الورق» (ص ٩) .

نعرف الآن شيئاً جديداً عما يسبق الشجن . إنه القهر ؛ فقدان الحرية فى تشكيل العالم . من هنا تكون الكتابة حرية خالقة بديلة لعالم القهر . فما الذى يشاء أن يفعله بهذه الحرية ؟ . مايشاؤه هو ضوابط النص وآليات الكتابة ، ولقد عرفنا منها الشجن الجميل والواقع القاهر .

و ـ « . . أكتب (أى الكاتب لا المؤلف من شخصيات مرافعة البلبل) رسائل أتحدث فيها عن أشيائى الجميلة والآمال الحميمة وحالات القلق . . . » (ص ٣٠) .

لايزال الشعور حاضراً يضبط الخطاب (الرسائل) ، أما الأشياء الجميلة فهى تفاصيل تمثل بطانة للخطاب محكومة ببعديها : الشعور ، والواقع . دلالةُ الأشياء وقيمتها تتحددان بقدرتهاعلى تمثيل الشعور ، وتمثيل الواقع معاً .

ز ـ « . . . . كتاب يسكن تلافيف العقل الجماعى لأمته مطلوب منه (أى القاضى) أن يحكم بمصادرته . . . . » (ص ٥٦) .

يظهر المخاطب . هذا خطاب يخاطب فى القارىء «العقل الجماعى» . ليس الخلاص ، إذن ، خلاص الكاتب من قهر العالم بإنشاء عالم أدبى يمارس عليه حريته التعويضية فحسب ، لكنه ، كذلك ، خلاص الجماعة والأمة . تنكشف ههنا الوظيفة التحريضية الاجتماعية للخطاب ؛ فالخلاص لايتم بحركة فرد ، لكنه يتم بحركة جماعية .

ح ـ « . . . . كنت (الكاتب) أجرى وراء الكتاب الذى جمع فتات الضوء المتناثر فى أرجاء هذا الكون» (ص ٢٧) .

تعد هذه الكونية نقلة أعلى لاتتحقق إلا من خلال إصابة العقل الجماعى . ولاتنفصل الكونية والضوء المتناثر عن الكتابة على سطح الماء ، والتدوين على وجه الريح . هذا كله نوع من مداعبة المستحيل الذى يلتفت من جديد إلى القهر الذى كان مبتدأ الحركة .

ط ـ « . . . . الكتاب الخالد . . . . » (ص ٦٢) .

الخلود مشروط بكونية تـؤول إلى الوعى الجماعى الذى نبعث إليه بمشاعر شجن تعلن قهر الواقع وجدارته بالتغيير . هـهنـا نستعيد مقولة من مثل مقولة كليف بل عن الفن : «إنه يعبر عن شعور ما عميق وشامل وعام ، أو على الأقل يقبل أن يكـون عاماً ، لكل الأزمان ، وليس خاصاً بأحد »[٣] ، على أن نفهم أن الخطاب يشارف هذا المستوى من العموم من خلال مشاعر لها قدرة إحـالية واضحـة على وعى جمـاعى محدد لـه ظروف محددة ، وإلا يفقد الخطاب طابعه السياسى المقصود .

إننا على وجه العموم أمام كتابة تمثل استجابة وجدانية رافضة لقهر العالم ، تحاول ضربين من الخلاص : الأول تحرير الشعور من وطأة العالم ، والآخر تحريك الوعى الجماعى نحو التغيير .

- ٣ -

فلنعد تنظيم الأمر . قهر العالم يثير شعور الشجن والألم ، فيتولد طوفان الكلمات يوازى طوفاناً مأمولاً ليحرث كل شىء حرثاً . لايصنع طوفان الكلمات نصاً إلا بأن ينتظم فى نظام ، وهذا لايقع حتى يعود شعور الشجن ، ورصد العالم ، لينظما الكلمـات . والشعور والـرفض لايكفيان وحدهما ؛ فهناك ضابطان آخران هما مخاطبة الـوعى الجماعى ، والتمـرد على الواقع بعد رصده . ولنطلق على هذا التمرد اسم «الفنتزة» ، أعنى لمسات الخروج على الواقع والانتحاء بـالنص إلى ناحيـة لاتتوقعها بمنطق الواقع المألوف .



يتألف لنا من جميع هذا أربع آليات : الأولى تترابط فيها مواد النص وعناصره من كلمات وصور وأفكـار وأنساق أسلوبيـة بمقتضى القيم الشعورية الراجعة إلى الشجن الكامنة فى هذه المواد . الثانية تترابط فيها المواد بقدرتها على رصد الواقع القاهر بأشيائه الجميلة والقبيحة معاً . الثالثة تترابط فيها المواد بقدرتها على مخاطبـة الوعى الجمـاعى . والأخيرة تتـرابط فيها المـواد بقدرتها على مجاوزة الواقع دون أن نفقد القدرة الـرصدية ، وذلك يكون باستعارة آليات الرسم الكاريكاتورى من المبالغة والإيهام والتخييل . وبنظرة مراجعة نتبين أننا أمام حركة من الذات (الشجن) إلى العالم (الرصد) ، إلى القـارىء (الوعى الجماعى) ، إلى الدلالة (المطالبة بمجاوزة الواقع وهى رسالة الخطاب القصصى ههنا) .

- ٤ -

بيد أن الآليات لاتنفصل بعضها عن البعض الآخر ، بل تتداخل فتصير متغيرات بنـائية للنص . وهى متغيـرات لأن بعضها قد يزيح البعض الآخر ويمارس عليه حضوراً زائداً فى بعض النصوص دون البعض الآخر . فالحمولة العاطفية لقصة «خيل الحكومة» ـ على سبيـل المثال ـ أقـل بكثير من الحمـولة العاطفية لقصة «عندما كان الرجل غائبا» ، والفنتزة فى قصص «من الدفاتر القديمة» أعلى بكثـير منها فى قصص «عن الـذين ليسوا أبطالاً» . ولنستعرض هذه المتغيرات البنائية :

٤/أ

حـالات الشجن : نظراً لأن الشعـور إزاء الـواقـع ثـائـر مضطرب فلقد حقق ثورته فى آلية التنويع الأسلوبى ، وحقق شجنه واضطرابه فى العناية السردية بالتفاصيل المشغولة بالأشياء والتصرفات ذات القيمة الشجنية . أما التنويع الأسلوبى فهو يظهر فى ذلك التنويع لأشكال الجملة . فأنت تجد فى الصفحتين الأولى والثانية من « مرافعة البلبل فى القفص » الجمل اسمية حتى يقول : « استقر المهاجرون فى جرجا » (ص ٨) فتظهر الجمـل الفعلية . وتجـد الأفعال تتـراوح بين الفعـل المـاضى والفعل المضارع تراوحا يجمعهما معا أحيانا فى مثل قوله « تمشين فى القفص ، تبخترت فوق أرضيته الوسخة ، كدت تدوسين عـلى أعقـاب السجـائر . . . » (ص ١٥) حيث المضـارع (تمشين) ثم الماضى (تبخترت) ثم الماضى يعقبـه المضارع (كدت تدوسين) . ولا تعدم خروجا عن نمط الجملة الخبرية إلى النمط الإنشـائى الاستفهامى فى مثـل تعليقه عـلى ظهور المؤلف فى موضعين من القصة بقوله « أنانية ؟ !ربما،ولكن هذا ما كان »(ص ٩) ، فى استفهام وحوار مع الذات ، أو فى مثل

ختام قصة « مرافعة البلبل » الذى يلخص شخصيات الكاتب والضابط والمحامى فى ثلاثة أسئلة (ص ٦٩) .

ويظهر التنويع الأسلوبى كذلك فى بناء الجملة بناءً يمزج الفصحى بالعامية ، أو هو يضع فى قلب فصحاها لفظا عاميا . تجده - على سبيل المثال - يقول فى أول « مرافعة البلبل » : « امرأة طويلة تقف فى القفص تتشعلق فى الحديد بيديها . . » (ص ٧) مستخدما الفعل العامى « تتشعلق » على يسر أن يقول « تتعلق » . ومن هذا الوادى قول المحامى : « قبل أن أتكعبل فى هذه القضية » (ص ٤١) مستعملا « أتكعبل » على الرغم من أنه حرص على الفصحى إلى درجة أن يفصّح مثلا شعبيا فيقول « من ليس له كبير عليه أن يشترى لنفسه كبيرا » (ص ٣٥) ، كأن مشاعره تغلبه وتحاول صرفه عن تكلف الفصحى . واستعماله كلمة « البحترة » (ص ٤٨) تأكيد على هذه الآلية مع سهولة أن يكتب « البعثرة » . ويظل الظهور المتقطع للفظ العامى تنويعا أسلوبيا يتجاوب مع ثورة الشعور .

ومن مظاهر هذا التنويع خروج الخطاب فى بعض المواضع عن الوصف المباشر لما يقع إلى عبارات شاعرية عاطفية تدور فى مدار الطبيعة ، وترنو إلى الشجن المستتر فيها ، نحو قوله : « بدأت الرحلة من سجن النساء وقت الفجر الأزرق ، عندما كان القمر يدخل تحت سحابة كثيفة ، يستر بها عريه الليلى ، من نور النهار الفاضح . كان الليل يخلع الثوب الأزرق ، الذى مزق به رداء الظلمات ، ويرتدى جلبابا رماديا ، سرعان ما يستبدله بقماشة صفراء ، فيها لون نور الشمس الصباحى البكر ، الذى لم يلوثه أحد بعد . . . » (ص ١٧) . وعلى الرغم من أن الجملة الأولى (بدأت - الفاضح) ، قد أتت على المعنى والصورة اللذين تكررهما الجملة الثانية (كان - بعد) ، إلا أن التكرار يبدو عمدا من الخطاب إلى تأكيد الوقفة الشاعرية فى حضن الطبيعة ، على هامش المشهد ، فى استجلاء للشجن بمعزل عن قهر المجتمع - فى مجلى الطبيعة .

أما العناية بالتفاصيل المشحونة بالمشاعر ، فإن نموذجها الأوضح فى قصة « عندما كان الرجل غائبا » فى تفاصيل كعكة عيد الميلاد ، نحو : « جلست الأم . على يمينها علبة الكبريت موضوعة فى طبق صينى . امتدت يدها . أخذت علبة الكبريت ، فتحتها ببطء . أخرجت عود الكبريت . أشعلته واتجهت إلى التورتة » (ص ٩٧) . ويستطيع السياق ، ويستطيع تحليل القصة فى ضوء جماليات القراءة على نحو خاص ، أن يكشفا عما تشحن به تفاصيل حركة الأم من حزن وشجن جارفين مكبوتين .

٤/ب

رصد الواقع : يمثل رصد الواقع أرضية يعمل عليها الخطاب القصصى . لا يعنى أن الخطاب يستهلك نفسه فى متابعة الأحداث اليومية ، بل هو يكتفى باختيار بعض البنيات ذات القدرة الإحالية على الواقع ، لا يقدمها فى رصد بارد ، لكنه يقدمها فى جدلية مع الآليات الأخرى . ولما كانت البنيات المختارة تشير إلى الواقع فى مجمله ، تفضح قهره للإنسان ، وسلبه للحرية ، وتغريبه للذات ، فإن هذه البنيات تتكرر فيها رموز محددة لها هذه القدرة الإحالية الإجمالية ، مثل السفر المرتبط بتغريبة المصرى فى الإعارات ، ومثل المرأة التى لا تعانى قهر الزوج قدر ما تعانى قهر الواقع كله ، ومثل الريف الذى يمثل براءة مدهومة ، فى مقابل مدينة شوهاء تجسم القهر . ولا يخفى على قارئ رواية (وجع البعاد) أن الريف الذى لا يزال يجهل الكاسيت لم يعد موجوداً . لكنه فى الرواية رمز يفضح تغريب البراءة ، والبكارة ، وقهرهما .

يتمثل هذا الرصد فى الحدث البسيط الدال الذى يقوم عليه النص يستمد دلالته من قدرته على تمثيل الواقع القاهر فى كليته . ففى « وجع البعاد » حدث بسيط يتلخص فى زيارة مغترب عائد إلى قرية ليسلم بعض أهلها شريطا يحوى رسالة صوتية من ابنهم فى غربته . وعلى بساطة الحدث ، فإن دلالته على تشويه الإنسان واغترابه شديدة الجلاء .

بالمثل ، نقرأ فى مجموعة (مرافعة البلبل) قصة « خيل الحكومة » تدور حول غفير محولجى يعيش على هامش تحويلة قطار ، تأتى الشرطة لإخراجه من موقعه إلى الضياع بعد أن بلغ سن المعاش ، ليقدم نسقا رمزيا يفضى فى مستواه المباشر بقهر

السلطة ، ويفضى فى مستوى آخر إلى نسق رمزى يستعيد رمز الريف البرىء الذى تركه الغفير قديما ، ليحيا على هامش آلة مدنية رهيبة هى القطار ، فى تغريبة داخل الوطن ، تنتهى إلى ضياع يوازى الضياع الذى ينتهى إليه أحمد « فى بحار الغربة » فى قصة (عندما كان الرجل غائبا) ، ويشابه ضياع الزوج فى قصة (ترحال) بعد أن غادرته زوجته فى تغريبة عمل ، فتكون تغريبة الزوج مثل تغريبة الغفير دياب ، تغريبة داخل الوطن ، وداخل النفس ، وعن النفس .

وكما يظهر الواقع بنائيا فى الحدث البسيط الدال ، يظهر أسلوبيا فى اللغة البسيطة المباشرة الراصدة ، تمثل لها بهذا المقتبس :

تصل القطارات ، تتوقف الأتوبيسات فى محطات نهاية الخط ، تطرد زبائن المدينة الجدد من جوفها . ينزلون ، يسعون فى الشوارع ، تتوه الحدود التى تفصل بين الغرباء وأبناء المدينة ، أما فى لبنادر الصغيرة ، فالحدود واضحة وفاصلة بين الغريب وابن البلد .

المدينة الكبيرة . عواصف يومية من الوجوه ، النساء هشات مذهولات ، كالطيور فى ثيابهن الخفيفة والواسعة الفضفاضة ، وكأنهن محصنات ضد الحرارة . الروائح التى يتركنها وراءهن تتداخل وتتقاطع وتتحارب فى شوارع المدينة (ص ٥٠) .

الجمل بسيطة مباشرة تصور الحركة فى المدينة كأنها تلخص الواقع تلخيصا إجماليا . يقول : « تصل القطارات » فيفتتح المشهد مباشرة . والتركيب الوصفى « المدينة الكبيرة » يقف وراء نقطة ليقوم مقام جملة خبرية تامة تكتفى بالمشهد البصرى العام ، كأنه لقطة سينمائية مكبرة ، تحتوى صورة إجمالية تامة الدلالة ، ناطقة بنفسها . ويتم تضفير آلية الرصد بآليات الشجن فى منزعها البلاغى الشعرى ، فيكون طرد الركاب « الزبائن » من الجوف علامة على إهدار الإنسانية ، ويكون اختلاط الحدود علامة على الضياع ، وتكون عواصف الوجوه ، وتحارب الروائح ، من علامات العنف . وتستعاد رموز الخطاب فتقوم المدينة فى مقابل ريف تومىء إليه البنادر الصغيرة ، ويصير القادمون من الريف هم الغرباء ، وتستعاد المرأة ، لتستوعب الطيور الحرة البريئة ، لكنها تظل هشة مذهولة ، كأنها براءة مهدرة عاجزة عن التغيير (محصنة ضد الحرارة) . ويتضافر التصوير البصرى للمشاهد فى تتبعه للتفاصيل ، مع الرموز المتكررة ، لإجمال صورة الواقع المشوه ، وهذا هو المألوف فى هذه النصوص التى تقوم على السرد لا الحوار .

٤ /جـ

مخاطبة الوعى الجماعى : لا يعمل رصد الواقع عمل انعكاس آلى تظهر معه صورة الواقع كما تظهر صورنا فى المرآة . ذلك أن العلاقة بين حقيقة العالم والصورة التى يرسمها له عمل فنى ليست علاقة تماثل بسيط Simple Isomorphism . ففى العمل الفنى نتلقى الواقع على النحو الذى يفسره به الفنان بوصفه عالماً جديداً ، **عالماً يفسر الواقع التجريبى**[٤] . هذه الفكرة تكشف كيفية تحول الواقع المرصود إلى أداة من أدوات مخاطبة الوعى الجماعى . فيصبح الواقع رديفا للخطاب المضاد له .

ويحسن ألا نخلط بين فكرة الوعى الجماعى وفكرة اللاوعى الجمعى فى مثل قول يونج : « بينما يكتسب الفرد محتويات اللاوعى الشخصى خلال حياته ، فإن محتويات اللاوعى الجمعى هى كليا أنماط توجد قبل وجوده . . . . والأنماط ـ من وجهة نظر تجريبية أكثر تحديداً ووضوحاً هى العنصر الأقوى تأثيرا فى الذات »[٥] ؛ فإن يونج يهتم باللاوعى ، ونحن نهتم بالوعى ، ومحتويات اللاوعى الجمعى ، عنده ، أنماط قديمة ، ومحتويات الوعى الجماعى المقصودة هى بنية العلاقات التى تمثل صورة العالم المتغيرة بتغير الواقع المتحرك .

وتظهر مخاطبة الوعى الجماعى فى الخطاب القصصى الذى نحلله فى صورة خطاب مباشر يكسر الوهم الأدبى الذى يفصل بين الكاتب والقارىء ، على نحو ما يفعل بريخت حين يكسر حائط الوهم المسرحى فى تعامله مع جمهور المتفرجين . ولنمثل لهذه المباشرة :

ا - « إنقاذ بر مصر يساوى » (ص ٥٨) .

ب - « آخر مساكن شعبية بناها عبد الناصر قبل استشهاده » (ص ٦٠ ، ٦٧) .

جـ - « . . . القادمة من بلاد الحل الأمريكى » (ص ١٠٩) .

د - « لأن الـنـاس لم تـعـد هـى الـنـاس » (ص ١٢١) .

هـ - « أنا المؤلف التعيس ، الذى أضاع كل ممكنات العمر ، بحثا عن المستحيل المستحيل . أقول لن يصلح فوضى البر ، بر مصر ، سوى معجزة ، بعد أن سلمنا أرواحنا جميعا لغول اسمه : العجز » (ص ٦٩) .

هذه المواضع المختارة من عشرات المواضع ، على تفاوتها فى درجة المباشرة ، تمثل محاولة الخطاب أن يكون تحريضيا مثيرا ، أو مثوِّرا ؛ بمعنى أنه يدعو إلى رفض الواقع وشروطه ، والعمل على إنتاج واقع أفضل . ولهذه المباشرة يضع الكاتب أحكامه فى النص ولا يدع النص يتنجها وحده رفعا لدرجة التحريض . والمقتبس الأخير ، على نحو خاص ، يقدم حضورا لافتا للكاتب ، يعلو فيه صوته ، ويعمم فيه قوله ، تنمية لما حاوله فى قصة « مرافعة البلبل فى القفص » من إظهار ذاته ، وتقديم معلومات شخصية عن نفسه (ص ٨ - ١١ ، ٦٥ - ٦٩) . وتمثل هذه الآلية أقصى ما يلجأ إليه الكاتب من وسائل لإنجاز مخاطبة الوعى الجماعى بوصفها استراتيجية الكتابة فى هذه النصوص . وهذا ما يظهر أيضا فى استخدامه كلمة « المرافعة » فى عنوان النص .

٤ / د

الفنتزة : تنبع الفنتزة من مفهوم الكتابة منذ رأينا أن الكتابة خلق حر لعالم يمارس فيه الكاتب حرية لا يتيحها له الواقع الحى ، ومنذ رأينا الكتابة ، من بعض وجوهها ، تنشد المستحيل المشار إليه فى المقتبس الأخير ، أو تحاول ضربا من النقش على وجه الماء ، أو وجه الريح فى مقتبس أسبق . لكنها تظل بعيدة عن أن تصير سبحات متراكبة من خيال طليق فارق الواقع ، لأنها إذا فعلت صارت متعارضة مع رصد الواقع ، أو الشهادة عليه بتعبير آخر ، فينطوى الخطاب ، حينئذ ، على تناقض كاف لنقضه وإسقاطه ، فلا نتوقع أن نواجه خيالا يشبه الخيال الذى تصور الرومانتيكيون أنه مرتبط ، بطريقة ما ، بنظام فوق الطبيعة[٦] . نحن أمام حالة أقرب إلى وجهة النظر التى تكشف فيها الصور الفنتازية اعتمادها على الواقع ، تأسيسا على المبدأ المادى للمعرفة وهو : إننا ندير معرفتنا حول العالم الحقيقى الموضوعى المحيط بنا[٧] ، أعنى أمام حالة لا تزيد فيها آليات الخيال عن إضفاء طابع تخييل مفارق للواقع على الواقع نفسه ، إضفاء يبسط أفقا من الحرية للمبدع يستبطن فعل الكتابة ، ويظل لهذا الطابع التخييل القدرة على كشف الواقع ، أو لعله يكتسب بتخييليته قدرة مضاعفة على كشفه . بهذا تصير الفنتزة لمسات بنائية وأسلوبية كاشفة .

وتحقق الفنتزة نفسها بنائيا بالاتصال ببنية الحدث البسيط الدال التى يعلق عليها النص دلالته المحيلة على الواقع ، المدينة له . ويمكن أن نمثل لذلك بقصة (التوبة) التى لعلها غاية ما تبلغ الآلية حين يفرط فيها الكاتب ، على أن تخرج نص « المرافعة » فى إحدى قراءتيه القادمتين . وفى قصة (التوبة) نرى معتقلا بعد خروجه من المعتقل يخضع للمراقبة ، ومن يراقبه يسجل له فى اليوم الأول أنه حلق لحيته التى كانت طويلة قبل خروجه وقبل اعتقاله ؛ ربما حلقها لأنه تاب . ويسجل له فى اليوم الثانى دخوله خمارة ؛ فهى حسنة ستحسب له بألف على ما يقول . ويسجل له أخيرا أنه سرق محلا ، فيستنتج أنه خضع تماما لقوانين الواقع ولا داعى للمراقبة . والخروج على منطق الواقع ههنا يتمثل فى التحولات اليومية للمعتقل ، والنتائج المباشرة التى تستنتج منها ، والتى لا يمكن استنتاجها من مخبر من مخبرى الشرطة بهذه السهولة . لكنه أراد تخييلا يقوم على المبالغة التى تجسم فجاجة الواقع ، والتى تمثل نقطة التقاء بين الفنتزة والنكتة فى آليات الفكاهة والضحك المعروفة .

وفى قصة (عندما كان الرجل غائبا) مشهد عابر خاضع لهذه الآلية ، مضاد ، فى طبيعته ، من بعض الوجوه ، للمشهد السابق . أعنى مشهد الأم التى أخرجت فستان فرحها فى الاحتفال بعيد ميلاد ابنها الغائب ، على الرغم من أنها لم تخلع السواد منذ وفاة زوجها إلا إلى ألوان قريبة منه ، وعلى الرغم من الحزن الذى جدده الاحتفال فى النفوس . ربما أمكن تفسير

سلوكها ببعض الآليات النفسية المرضية أو غير المرضية ، لكن سلوكها يظل عملا خارجا عن المتوقع ، يضفى لمسة الخيال التى تكسر حدة استرسال الواقع حاملة شحنة وجدانية ، لا تغيب عن القارىء ، من الشجن .

واضح أن الفنتزة تمثل لمسات من غير المتوقع ، تسقط على الحدث المروى كله ، أو على بعضه ، لتؤدى وظائفها الجمالية على وجهين غالبين : المبالغة فى إظهار تشوهات الواقع إلى حد كاريكاتورى ، أو مضاعفة شحنات الشعور التى تكتنف النص .

هاهنا يصح أن نشرع فى مسح نقدى موجز وسريع لنصوص المجموعة .

٥ / أ

مرافعة البلبل فى القفص : يجوز أن نقرأ هذه القصة قراءتين مختلفتين لا تخلوان من تضاد ، ولا تخلوان كذلك من تشابه وارتباط . القراءة الأولى ترى فى شخوصها مرادفات ، أو معادلات رمزية ، لقوى الواقع الحى ؛ فترى فى المؤلف شخصه الحقيقى ، وترى فى الكاتب شخصه الأدبى ، أو ترى فيه صورة المثقف العاجز الذى اختار ، أو فرض عليه ، « الجلوس فى مقاعد المتفرجين » (ص ٧) ، وترى فى الضابط أنموذج السلطة القاهرة للحريات ، وترى فى المحامى الوعى العاجز عن أن ينقذ الذات من السلطة ، ويحرر طاقاتها ، وترى فى القاضى العدل الذى بات غريبا فى مجتمعات القهر ، ثم ترى فى المرأة المتهمة بالسلوك الشائن صورة الثقافة المتهمة ، أو الذات المهددة ، أو الوطن الحبيس ، أو مصباح علاء الدين الذى افتقده المؤلف « وسط فوضى البلاد » (ص ٦٩) ، بمعنى الخلاص المفتقد ، أو ترى فيها على نحو أكثر تحديدا ، أو تضييقا للدلالة ، كتاب ألف ليلة وليلة الذى صودر ثم أعاده القاضى ثانية ، ترى هذا استنادا إلى وصفه بأنه الكتاب الألفى (ص ٤٤) ، وإلى تعبير « وحلق مع الحكايات ، وسبح فى بحار الليالى المدهشة » (ص ٥٧) ، واستنادا إلى أن الفاتنة التى أطلت من بين صفحات الكتاب على القاضى (ص ٥٧) ، تشبه « غزلان » المرأة المتهمة (ص ٦١) ، بل إن لدى القاضى يقينا أنها غزلان (ص٦٢)؛ فغزلان - إذن - « ألف ليلة وليلة » التى صودرت وأعيدت . هذه القراءة تعمل آليات رصد الواقع ، أو الشهادة عليه ، أكثر مما تعمل آليات الفنتزة .

القراءة المقابلة تفترض أن هذه الشخوص كلها ليست إلا مفردات الذات ، وأن القصة أشبه ما تكون بحوار مسرحى بين كائنات الأنا ، أو لنقل بين تعدد من أنوات ذات واحدة ، استنادا إلى أن إظهار المؤلف لذاته فى الفقرتين : الأولى والأخيرة إشارة واضحة إلى ذاتية الموقف كله . من هذه الوجهة يصير الكاتب هو الذات فى ممارستها للكتابة فى حدود الممكن ، تقابل المؤلف الذى يمثل الذات قبل الكتابة فى حدود المثال ، ويمثل المحامى آليات الدفاع ، ويمثل القاضى الأنا الأعلى ، أو الضمير الغائب ، أو فى واقع الأمر ، المغيب ، وتمثل غزلان الذات المهددة المرتبطة على نحو ما بالثقافة المهددة (الكتاب) . ولا توجد صعوبة أمام هذا الضرب من التمثل إلا الضابط الذى يسهل أن نرى فيه السلطة على القراءة الأولى ، ويمكن أن نرى فيه إحدى وحدات الذات على القراءة الأخرى ، أخذا بفكرة أن السلطة ليست خارجية ، لكنها تتحد بالذات ، فتصير الذات صوتا أو سوطا للسلطة ، تقهر نفسها بنفسها ، وتراقب نفسها بنفسها . يعضد هذا التصور أنه قدم الضابط إنسانا متعبا (ص ٢٣) ، وجعله يعانى الألم والحزن والخوف ، ويقول : « من أين يأتى الخمول ؟ ومن أى الأماكن يتسلل الملل ؟ طبقة من الرماد تغطى نظراتى . شىء غامض يزحف إلى حياتى ، عبر شوارعها الخلفية ، أحاول - مجرد محاولة - أن أقنع نفسى بأننى سعيد . وإن كانت هذه السعادة فى أبعد مكان عنى » (ص ٢٤) ، موحيا بأن القهر يصيبها بألمه كذلك . وهذه القراءة - على وجه العموم - تعمل آليات الفنتزة فوق آليات الرصد .

مهما يكن الأمر ، فإن هناك مشتركات بين القراءتين ؛ فالخطاب حمولته العاطفية كبيرة ، وهذا ما أنتج تنويعا أسلوبيا ملحوظا بلغ حد تنويع الضمائر على وجوهها المختلفة ؛ فاستخدم فى الفقرة الأولى الضمير أنت (بفتح التاء) موجها الخطاب إلى القارىء عن المؤلف ، واستخدم فى الثانية أنت (بكسر التاء) موجها الخطاب إلى غزلان ، واستخدم فى

الفقرات من الثالثة إلى السادسة الضمير أنا مسندا الخطاب إلى متكلم مختلف كل مرة ، ثم استخدم فى الفقرة السابعة ضمير الغائب هو ، فى حديثه عن القاضى ، لعله رأى أن القاضى هو الضمير الغائب فعبر عنه بضمير الغائب ، وهو ما تحتمله القراءتان معا ، ثم جاءت الفقرة الأخيرة خاصة بالمؤلف ، مستعملة ضمير الغائب ، كأن الذات تتخارج عن ذاتها لتراها من مبعدة ، ولا تناقض فى الضمير هنا مع ضمير الفقرة الأولى (أنت) الذى استعمله فى خطاب حول المؤلف كذلك ؛ لأنه إنما استعمله هناك موجها إلى القارىء فى إشارة عابرة واحدة فى الصفحة الثانية (ص ٨) ، فى حين اندرج سائر الفقرة فى ضمير الغائب فى حديث عن المؤلف .

ومن صور التنويع المشار إليها سابقا تنويع بنية الجملة من الخبر إلى الإنشاء ، ومن الجملة الاسمية إلى الفعلية ، ومن الفعل المضارع إلى الماضى ، وإن كان الخطاب فى الفقرة الثانية يقتضى إزاحة الفعل المضارع للماضى لأنه يصف غزلان فى حالاتها إبان القول فى لحظة مباشرة .

٥ /ب

عن الذين ليسوا أبطالا : الطابع الغالب على قصص هذه المجموعة لأربع هو غلبة آلية الرصد مضفورة مع شحنة وجدانية عالية مع تراجع الفنتزة والمباشرة فى مخاطبة الوعى الجماعى .

فى القصة الأولى « العودة إلى البيت » لا نرى إلا الزوجة فى زياراتها لزوجها السجين ، ثم فى أكاذيبها على طفليها المسميين « شريف » و« شريفة » - كأنه يوحى بأن السجن قهر ظالم للشرفاء - وزعمها بأن أباهما فى سفر ، ولا نكاد نلمس فنتزة إلا فى سؤال الزوج لها : من الذى اخترع الصمت ؟ كأنه يتوق إلى تفجير عالمه كله ، والخروج من أسر الواقع . لكنها لمسة واهية تضاعف من الشحنة الوجدانية التى تتداخل مع الحدث البسيط فى دلالته على آلام القهر والتوق إلى الحرية .

وقد أشرنا من قبل إلى قصة (خيل الحكومة) التى تقل فيها الشحنة العاطفية ، ويختفى فيها الحضوز المباشر للمؤلف ، والخطاب المباشر لوعى القارىء ، ويدع النص ديباب وأزمته يقومان مقام علامة على قهر الواقع للذات ، وضياعها ، فى إعلاء لآليات الرصد بطبيعتها السردية التى يقل فيها الحوار .

وترتبط قصتا (عندما كان الرجل غائبا) ، و(ترحال) برواية (وجع البعاد) بنائيا ، من حيث تقف النصوص الثلاثة عند تيمة السفر وتغريبته ، حتى تشعر أن شريط التسجيل فى « عندما كان . . . » يتجاوب مع شريط التسجيل فى الرواية ، وأن قوله فى « عندما كان . . » ، « إلا أنهن كن يعانين من وجع البعاد » (ص ١٠٠) ، وقوله فى (ترحال) : « تسلل ملح البعاد تحت الجفون » (ص ١١٠) ، و« وجع البعاد تبدأ أيامه » (نفس الموضع) ، و« يتألق وجهها الذى اقترب من لحظة البعاد » (ص ١١١) و« بدا لى أسمنت القاهرة مهددا بالذوبان تحت حرارة قهر البعاد » (ص ١١٣) ليست كلها إلا علامات على أنها بناء تجريبى مكثف لخبرة يبحث عن بنائها المطول الأفقى فى الرواية[٨] . والنصوص الثلاثة تمثل خطابا عاطفيا سرديا مشغولا بالتفاصيل البسيطة لقيمتها المزدوجة عاطفيا وواقعيا معا . ولا يفوتنا فى « عندما كان . . » أن نلحظ تلك المقابلة بين أختين إحداهما « محتكرة العقل والحكمة » والأخرى « كائن آدمى معجون من العواطف » (ص ٩٦) ، ثم نجد محتكرة العقل هى التى تسمعهن الشريط وتفجر فيهن الأحزان اندفاعا مع عاطفة أقوى من العقل . ولا يفوتنا فى (ترحال) قوله : « نحاول الهروب من لحظة الوداع ، ولكنها تقترب ، لا مفر ، أدركها بالعقل وأهرب منها بالقلب » (ص ١١٠) حيث السلوك (الهرب) محكوم بالقلب ، ولا تحسم إدراكات العقل شيئا . كلها علامات على الطبيعة العاطفية للخطاب .

٥ /جـ

من الدفاتر القديمة : تمارس القصص الثلاث تحت هذا العنوان آلية الفنتزة التى تبالغ فى تجسيم الظواهر لإبرازها . تتراجع الآليات الأخرى محتفظة بمكانها ، أو كمونها ، فى الرسالة الإجمالية التى يبعث بها النص بوصفها رسالة باحثة عن الحرية ، داعية إليها ، بالمعنى السياسى للكلمة . وقيد السياسة يضاف ههنا لأن قصص (من الدفاتر القديمة) لا تعالج من أنواع الحريات سواه .

ففى (الحادث) نرى جنديا يلقى على رجل أسئلة حسابية بسيطة من قبيل السؤال عن حاصل جمع اثنين واثنين[٩] ، فيجيب الرجل عنها ، فيشهر الجندى مسدسه ، ويعلن على جمهور الناس أن الرجل خالف القانون وعرف أكثر مما يسمح بمعرفته ، وينتهى الأمر بأن يقتل الجندى الرجل . والقتل علامة صادمة على المصير الذى ينتظر الإنسان فى مجتمع القهر إذا طال القهر حريته ، ومعارفه ، والمنطق السليم كذلك .

ولا تخرج قصة (التوبة) عن هذه الآلية التى تجسم تشوه الواقع وقهره من خلال المعتقل السابق الذى حلق لحيته ، وزار الخمارة ، وسرق محلا ؛ فصار مقبولا مرضى السلوك .

وتمثل قصة « كائنات العالم الثالث » الآلية نفسها من جهتين : الأولى أن الرجل الكبير الذى اغتيل كان فى حماية القوى الأجنبية حتى أصبح المحقق فى الاغتيال من دولة أجنبية ، وهو يطلق على المواطنين التعبير الذى تسمَّت به القصة تعاليا عليهم ، وعجزا عن فهمهم . والجهة الأخرى أن الرجل الذى اغتال الرجل الكبير اعترف فى التحقيق ، فإذا برجل ثان يأتى للاعتراف بأنه القاتل ، ثم ثالث ، فرابع ، حتى يحضر جمهور غفير كل واحد منه يزعم أنه القاتل ، تأكيدا لجماعية الرغبة فى قتله .

والضمير السائد فى قصص (من الدفاتر القديمة) هو ضمير الغائب . كذلك فإن الضمير السائد فى قصص (عن الذين ليسوا أبطالا) هو ضمير الغائب ، لا أستثنى إلا قصة (ترحال) التى خرجت فى ضمير خطاب ، كأنها رسالة يوجهها الزوج إلى زوجه المسافرة وهو عائد من وداعه لها . وقد انتهت بفنتزة تتمثل فى محاولة الراوى أن يبحث عن اسم آخر ، كأنه بالاسم الجديد يعيد خلق نفسه نفساً جديدة ، إذ لا مفر من مقاطعة نفسه التى تضيع فى عالم الاغتراب . والفنتزة ههنا مشحونة بالقيمة العاطفية فى مقابل صورها الأخرى التى تكتفى بدلالتها على القهر السائد فى الواقع دلالة لا تتخفف من شعور الألم فحسب ، بل إنها قد تكون باسمة كالدعابة .

مهما يكن الأمر ، فإن ضمير الغائب هو الأقرب لهذا الضرب من الكتابة لأنها خطاب مباشر من المؤلف إلى القارىء عن العالم الذى يقهر الحريات ، ويضيع الذات فى غرباتها . ولا يملك من يتحدث عن العالم إلا أن يشير إليه بالضمير هو ، لكن « هو » يطغى دائما على « أنا » و « أنت » .

الهوامش :

(١) يوسف القعيد : مرافعة البلبل فى القفص ـ القاهرة ـ دار الهلال ـ سلسلة روايات الهلال ـ العدد ٥١٦ ـ ديسمبر ١٩٩١ م . وتتألف المجموعة من رواية قصيرة (novella) هى « مرافعة البلبل فى القفص » وأربع قصص تحت عنوان : « عن الذين ليسوا أبطالا » وثلاث قصص تحت عنوان « من الدفاتر القديمة » ربما لأنها ترجع إلى أوائل الثمانينيات ؛ أو قبل ذلك . وآخر القصص مذيلة بالتاريخ ١٩٨٢ .

(٢) مصطلح الكتابة Writing مستعمل فى نظرية التفكيك ما بعد البنائية . ولا أطابق بين استعمال القراءة الحالية والاستعمال التفكيكى ، فهى هنا مفهوم فاعل فى النص يولد آلياته وبنياته ، وليست ممارسة ضدية لوعى مختلف . للمقارنة يمكن الرجوع إلى :
Christopher Norris, **Deconstruction , Theory& Practice** , Methuen , London& New York, 1982, pp. 24- 32.

(٣) انظر : Clive Bell, **Art**, New York, Perigee Books, 1981, p. 159.

(٤) انظر :
Gella Yermash, **Art as Th inking in Aesthetics, Art, Life,** Raduga Publishers, Moscow, 1988, p. 287.

(٥) انظر : C. G. Jung, **Psyche& Symbol,** edited by, Violet S. de Laszlo, Anchor Books, New York, 1958, p. 6.

(٦) سيرموريس بورا : الخيال الرومانسى - ت : إبراهيم الصيرفى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٧ م - ص ٩ .

(٧) انظر : I. Roset, **The Psychology of Phantasy,** Progress Publishers, Moscow, 1984. p. 27.

(٨) كنت أتصور أن القصتين إعادة كتابة للرواية لتركيز الخبرة بعد تمديدها ، وكنت أتشكك فى أن يجد المبدع القدرة على التركيز والتكثيف بعد أن تنال منه الخبرة بجهدها المطول . لكن الأستاذ يوسف القعيد تفضل فنبهنى إلى أن القصتين سابقتان على الرواية فعدلت تصورى ، وصح عندى ما توقعت فى الهامش الأول من قدم قصص المجموعة النسبى .

(٩) من الطريف أن فى هذه القصة مسألة حسابية أخطأ فيها المؤلف فيما أتصور ، وهى سؤاله عن حاصل « أربعة فى عشرة ناقص عشرة على عشرة » ؛ وأتصور أن حاصلها : ثلاثة ، وليس « عشرة » على ما أثبت المؤلف (ص ١٢٢) . وهى اختبار « من الجندى للرجل يستهدف التعقيد « فى الجمع ثم الطرح والضرب والقسمة » ليتأكد الجندى أن الرجل ارتكب « جريمة معرفة ما لا تصح معرفته » (نفس الموضع) .
فالرجل قتل ظلما من وجهين : الأول أنه حرم من معرفة هى حق طبيعى للإنسان ، والآخر أنه عوقب على « صواب » لم يرتكبه !

●● ترجو مجلة (فصول) من كُتّابها أن يتفضلوا بكتابة فقرة تعريفية ، تتضمن المعلومات الأساسية (البيوجرافية) عنهم ، مع المقالات التى يرسلونها ، وذلك حتى يتسنى للمجلة أن تقدم هذه المعلومات - فى صدر المقالات - إسهاماً فى تعميق معرفة القراء بالكُتّاب ، ودعماً للعلاقة المتبادلة

توفيق الحكيم والمنسى قنديل

بين عودة الروح وانكسارها

محمد بريرى
(مصر)

يستدعى نص (انكسار الروح) [1] للمنسى قنديل نصاً آخر من التراث الروائى المصرى هو نص (عودة الروح) للحكيم . ويتم هذا الاستدعاء عبر علامات متعددة.

وأول علامة استدعاء للنص القديم تكمن فى العنوان نفسه ؛ فكلمة « الروح »قاسم مشترك بين عنوان النص الحالى وعنوان النص الغائب . والحق أن عنوان المنسى قنديل لفت نظرى من قبل أن أبدأ فى قراءة الرواية ، لما فيه من بلاغة رومانسية لا نعهدها فى عناوين الأعمال الأدبية المعاصرة التى تتجنب غالباً النزعة الإنشائية الشاعرية وتنحو إلى الحسية أكثر مما تنحو إلى التجريد . فالعنوان فى حد ذاته يشكل انحرافاً عما هو مألوف . يكمن فى العنوان إذن ملمح أسلوبى يحتاج إلى تفسير . وتفسيره فى نظرى أن الكاتب انجذب أساساً لاستخدام كلمة « الروح» لكى يقيم تناظراً مع الحكيم، ثم اختار كلمة «انكسار»لكى يختلف عنه (ويغلب على ظنى أن عملية التناص برمتها قد تمت على مستوى اللاشعور من جهة الكاتب) .

أما من جهة الحدث الروائى نفسه ، فإن التناص بين العملين يتم على وجوه متعددة . كان نص الحكيم — كما نعرف — نوعاً من الترجمة الذاتية لأن «محسن»، الشخصية الرئيسية فى الرواية، كان تمثيلاً للحكيم نفسه. وفى(انكسار الروح) نلاحظ أن الراوى «علي» يمت إلى المؤلف بأكثر من صلة ، فهو طبيب مثله مثل المؤلف. كما أن الواقع الزمنى للراوى يتطابق مع الواقع الزمنى للمؤلف . ففى عام ١٩٦٧ كان الراوى طالباً فى السنة الأولى فى كلية الطب ، وهذا فى الغالب حال المؤلف الذى ولد عام ١٩٤٩ . والموهبة الأدبية ملمح مشترك أيضاً بين الراوى والمنسى قنديل ، فقد كان الراوى شاعراً حين كان يدرس الطب (وربما تفتحت موهبة المنسى قنديل على الشعر أولاً ؟) . ولعل هناك أموراً أخرى مشتركة بين المؤلف والراوى لا أعرفها (والحقيقة أننى لا أعرف عن المؤلف إلا أنه أديب متخرج من كلية الطب وأنه ولد عام ١٩٤٩ ، وهى المعلومات المكتوبة على غلاف الكتاب) .

طابع الترجمة الذاتية إذن ملمح مشترك بين نصى الحكيم والمنسى قنديل . ومما يلاحظ فى هذا الصدد أيضا أن وسيلة التعارف بين «سلوى» والراوى فى (انكسار الروح) كانت الموهبة الشعرية لدى الراوى كما كانت موهبة العزف على البيانو والغناء هى وسيلة التعارف والالتقاء بين «محسن» و «سنية» . والحق أن هناك تناصاً بين «سلوى» فى (انكسار الروح) و«سنية» فى (عودة الروح) كما سوف نرى .

وقبل أن أمضى فى قراءة (انكسار الروح) من زاوية التناص مع (عودة الروح) ، ينبغى أن أذكّر القارىء بأن التناص لا يعنى المحاكاة أو الاقتباس أو أى معنى قريب منهما ، ففى معظم الحالات تشتمل العلاقة التناصية بين الحاضر والغائب على مفارقة أو جدل أو تضاد أو تأويل أو غير ذلك من العلاقات المركبة ، وإن كان الكشف عن التناظر أو التشابه بين النصين أمراً إجرائياً حتمياً وإلا انتفى مبرر التناص .

والعلاقة التناصية بين (انكسارالروح) و (عودة الروح) كما قرأتها هى فى الأساس علاقة تضاد . إن (انكسار الروح) هو النص المضاد لـ (عودة الروح) ، وإن كان هذا التضاد يتحول فى بعض الحالات إلى علاقة احتواء كما سوف نرى .

وعلاقة التضاد واضحة ، مرة أخرى ، فى العنوان نفسه . فإضافة «الانكسار» إلى «الروح» يشى بسلب شديد ، على حين أن إضافة «العودة» إلى « الروح » تشى بإيجاب ملحوظ .

ويتجلى التضاد بين النصين على مستوى الجو العام الذى خلقه الخطاب الروائى فى كل من النصين إذ تسيطر النبرة الساخرة الفكاهية على نص الحكيم من أوله إلى آخره ، بينما يسود جو المأساة والجدية الشديدة على نص المنسى قنديل . وتتجلى هذه الجدية لغوياً حين يستخدم المنسى قنديل الفصحى سواء فى السرد أو فى الحوار ، بينما استخدم الحكيم العامية استخداماً مكثفاً فى كل الحوارات التى دارت بين شخصيات روائية .

ولعل الفصحى ناسبت أسطورية (انكسار الروح) على حين أن العامية ناسبت واقعية (عودة الروح) . والأسطورية والواقعية تشكلان مظهراً شكلياً آخر من مظاهر التضاد بين النصين ، وهو ما سنعود إليه بعد قليل .

ويلاحظ فى رواية (انكسار الروح) أن الموقف الكوميدى الوحيد الذى يمكن الوقوف عنده هو ما حدث من «الكوتش» حين أقام ما سمّاه حفل التدشين للطلبة الجدد ، غير أن الكوميديا فى هذا الاحتفال هى نوع من الكوميديا السوداء الكئيبة ، إن صح أن توصف الكوميديا بالكآبة ، وهل هناك كآبة أكثر من أن يعقب الراوى على نهاية حفل التدشين هذا بعبارة يقول فيها: «فتحنا الباب وخرجنا ببطء منكسى الرؤوس ، يغمرنا خجل الهزيمة العميق » [٢] . هذا من ناحية النظرة الواقعية للحدث وكيف انتهى . أما من ناحية الرمز ، فأكبر الظن أن حفل التدشين كان تمثيلا أو تمهيدا لما سيحدث بعد صفحات قليلة حيث نبدأ فى مواجهة هزيمة ١٩٦٧ . ولنقرأ العبارة السابقة مرة أخرى لنكتشف أنها تكاد تكون وصفاً دقيقاً للنهاية التى آلت إليها حرب ١٩٦٧ : «خرجنا ببطء منكسى الرؤوس ، يغمرنا خجل الهزيمة العميق » . هل يمكن أن توصف نهاية هذه الحرب إلا بهذا الوصف . ثم ألم تكن حرب ١٩٦٧ وما انتهت إليه عبثاً مثلها مثل حفل التدشين الذى أقامه الكوتش ؟ ولا يقف «التناص» بين هذا الفعل وحرب ١٩٦٧ عند هذا الحدّ بل يتعمق، أكثر فأكثر ، حين نتذكر ردّ الفعل الشعبى الساخر العابث على هذه الحرب حين أغرقنا أنفسنا فى سيل من النكات الساخرة إحساساً بعبثية كل شىء. يقول راوى المنسى قنديل مستمراً فى تعقيبه على نهاية الفعل :

« كان منظرنا مزرياً ، مليئاً بالحمق ، وبدأنا نضحك . ضحكنا فى صوت واحد ونحن نشير إلى بعضنا البعض . ضحكنا فى صخب وبدأ الطلاب الكبار فى الظهور ،كانوا

يعرفون كيف سيتطور رد الفعل من الغضب المباشر إلى الإحساس بالسخرية من كل شيء » (٣).

ومرة أخرى فإن الإحساس بالسخرية من كل شيء كان هو رد الفعل السائد بعد الإحساس بالغضب المباشر، وهو إحساس يذكره كل من عاش هذه الأيام الكئيبة. كان ضحك المصريين في تلك الأيام هستيرياً أشبه بالبكاء منه بالضحك أو هو « ضحك كالبكا » كما قال المتنبى فى بيته عن مصر .

عمّق النص إذن الإحساس بالمأساة من خلال موقف يفترض فيه أن يكون لهواً، و هو ما يعمّق فى الوقت نفسه التضاد بين نصّى المنسى قنديل وتوفيق الحكيم.

ذكرت فيما سبق أن علاقة التضاد بين النص الحاضر والنص الغائب تتحول أحياناً إلى علاقة احتواء ، وهى أكثر تركيباً من علاقة التضاد .

وتتجلى علاقة الاحتواء المركبة هذه من خلال النظر فى علاقة كل من النصين بأسطورة إيزيس وأوزوريس . إن العلاقة بين نص الحكيم والأسطورة علاقة بسيطة تقوم على المحاكاة ، فأفراد العائلة الواحدة يتمزقون بسبب حبهم لامرأة واحدة ويصيرون أشلاء بعد أن كانوا وحدة واحدة لا تستطيع أن تميز فيهم الخادم من السيد . وبعد أن تخونهم هذه المرأة جميعا؛ فتتزوج من رجل آخر يفيقون على الحدث القومى متمثلاً فى ثورة ١٩١٩ فيعودون إلى التوحد مرة أخرى وتكون الثورة أو زعيمها السبب المباشر فى لملمة أشلائهم و «عودة الروح» إليهم . ومن الواضح أن النص يعيد تمثيل الأسطورة أى يحاكيها بأن يجعل الحكاية الواقعية نظيراً للأسطورة القديمة . ومن الواضح أيضاً أن نص الحكيم يقوم على الإيمان بالأسطورة وما تحمله من مغزى .

أما نص (انكسار الروح) فيقيم مع الأسطورة علاقة مركّبة، لأنه فى حقيقة الأمر يعيد بناء الأسطورة ولا يكتفى بمحاكاتها . وفى الصياغة الجديدة للأسطورة نكتشف أن النص ينطوى على إيمان بالأسطورة القديمة وكفر بها فى آن .

إن النص الجديد يصدّق الأسطورة ويكذبها ، ومن هنا كان نص (انكسار الروح) محتوياً على نص (عودة الروح) مضاداً له في الوقت نفسه .

ويظهر التصديق بالأسطورة والإيمان بها في «فاطمة » وشقيقها « مصطفى » اللذين يمثلان فى قراءتى للنص إيزيس وأوزوريس . كانت فاطمة طوال الوقت تقاوم انكسارات الروح أمام ضراوة الواقع المتدنى الآخذ فى التدهور ، فكانت تظهر فى اللحظات المتأزمة فتمد الراوى بروح المقاومة . بل إن ظهور فاطمة فى أول النص كان بمثابة بعث الروح فى الراوى وفى العالم . كان الراوى يحاول إطعام قطط وليدة تشرف على الهلاك من شدة الجوع والبرد ، ولكن القطط لم تستجب لمحاولة الراوى إلى أن تظهر فاطمة فتبعث فى القطط روح المقاومة والرغبة فى الحياة . يقول الراوى مخاطباً فاطمة على سبيل التذكر :

« مددت أصابعك وبدأت تلمسينها لمسات خفيفة . تبثين روحك فيها ... وانتصبت قائمة على أرجلها ... فتحت أفواهها وأخذت تزدرد ما أمامها دون مضغ ... من هذه اللحظة وقد أدركت أنك قادرة على صنع هذا النوع من المعجزات الصغيرة » (٤).

وقد توالت معجزات فاطمة بعد هذا الموقف .

ولا يقل مصطفى/ أوزوريس عن شقيقته فاطمة/ إيزيس قدرة على صنع الحياة من أشلاء الموت . يقول عنه الراوى :

« ... ويخرج مفتاحاً إنجليزياً ثم يخرج عدة كاملة ويبدأ فى العمل ، يربط الصواميل ويصل الأعضاء المتباعدة ، كنت مبهورا وقد أخذت بحركة هذه الأصابع... فيها شيء من سر الخلق ، وبدا أن الجسد الأسود الراقد أمامها هو أيضا يرتعد بنبضات الحياة التى تسرى فيه من خلال لمسات الأصابع » (٥).

والحق أن النص يحتوى على مشاهد ومواقف عديدة تعمّق الإحساس بأن فاطمة وشقيقها يتآزران معاً للقيام بدورى إيزيس وأوزوريس فى خلق الحياة من أشلاء الموت وبعث روح المقاومة ، مما يعنى ضمنيا الإيمان بالأسطورة القديمة وتصديقها . بيد أن النص ، مع ذلك، ينتهى بالكفر بالأسطورة وتكذيبها لأن معطيات الواقع وتدهوره المستمر أديا فى النهاية إلى تغلب الشر فوهنت فاطمة ، بل سقطت هى نفسها لتصبح بغياً تبيع جسدها لمن يشترى ، أما شقيقها مصطفى فقد قتل فى حرب ١٩٦٧ ومات معه حلمه أن يفتح له عبد الناصر الطريق بأن يزيل إسرائيل فيتجول بسيارته الأسطورية فى أرجاء العالم العربى دون عائق .

بل إن إنكار الأسطورة تم التعبير عنه بشكل مباشر حين راح مدرس التاريخ يعيد صياغة الأسطورة صياغات مختلفة تعطى دلالات معاكسة لدلالاتها المعروفة فأصبحت إيزيس على يده بغياً وأصبح أوزوريس زير نساء مرة وعنّيناً مرةً أخرى [٦] . والواقع أن حديث مدرس التاريخ عن إيزيس كان نبوءةً سوداء بما سيصير إليه أمر فاطمة فى نهاية الرواية . صارت فاطمة بغياً مثلها مثل إيزيس فى الصياغة الجديدة التى ابتدعها المدرس كفراً ويأساً . ولنتذكر أن مدرس التاريخ قال ما قال بعد كارثة ١٩٦٧ وبعد أن ظل الراوى يبحث عن فاطمة بلا جدوى . كان حديث هذا المدرس نبوءة سوداء تحققت بحذافيرها .

قلنا فيما سبق إن « الشر » أو « ست » تغلّب على الخير فى الأسطورة التى صاغها المنسى قنديل؛ فكيف جَسَّد النص روح الشر ؟ وما التمثيل الحسى لهذه الروح؟ لقد جسدها النص فى « سلوى » التى توازى «سنية » فى (عودة الروح) . فالشخصيتان براقتان من حيث مظهريهما رغم أنهما تؤديان دور « ست» فى الأسطورة القديمة. فسنية فى (عودة الروح) هى التى عبثت بأفراد العائلة الواحدة المتماسكة وحولتهم إلى أشلاء. وقامت سلوى بدور يوازى دور سنية وإن كان لا يتطابق معه، كما سوف نبين. فقد حاولت سلوى أن تجر الراوى إلى عالمها ، ذلك العالم الذى عبث بحلم مصطفى فى أن يخلق الحياة من باطن الموت. إن هذا العالم العابث هو الذى أزال الأشلاء التى كان مصطفى يحلم بأن يعيد إليها الروح وتحولت قطعة الأرض إلى مكان يقام عليه مستشفى استثمارى لسلوى، وبذلك مات حلم مصطفى موتاً أبدياً . إن عالم الاستثمار والانفتاح هو الذى وأد أحلام فاطمة ومصطفى والراوى مما أدى إلى انكسار الروح، انكسار المقاومة، والاستسلام من ثم إلى السقوط فى عالم البغاء والفحش وازدراء كل ماهو مقدس. تقوم سلوى إذن بدور الغواية، ولكن فى نعومة فائقة تكاد تخدع القارىء عن حقيقة تمثيلها لـ «ست» إله الشر. ولعل اختيار اسم « سلوى » لهذه الشخصية لم يكن اختياراً مجانياً. فهى سلوى بمعنى أنها الوسيلة التى كان يمكن أن يسلو بها الراوى فاطمة أو ينساها فيسلو عالمه القديم وينساه ويستسلم للسقوط.

ورغم قيام سلوى فى (انكسار الروح) وسنية فى (عودة الروح) بدور ست إله الشر فإن الموازاة بينهما ليست تامة ، لأن سنية وإن قامت بدور الفتنة والغواية فإنها لم تخل خلواً تاماً من بعض الخير. وقد تمثل هذا الجانب الخير فيها حين أثارت فى محبيها الثلاثة إحساسا بالجمال جعلهم جميعاً يكتشفون قبح واقعهم وخشونته. لشخصية سنية إذن جانب إيجابى لا يمكن إنكاره. وعلى هذا فإن « سنية » لا توازى « سلوى » موازاة تامة. وحقيقة الأمر أن نص(انكسار الروح) أخذ من سنية الجانب الإيجابى وضمنه فى فاطمة، على حين أن الصفة السلبية كانت من نصيب سلوى . لكن ما المبرر النصي لتقسيم شخصية « سنية » على شخصيتى فاطمة وسلوى؟

أعتقد أن ما جعلنى أقرأ الشخصيات على هذا النحو هو تلك الخاصية النفسية المتمثلة في قدرة فاطمة السحرية على تغيير الحالة الوجودية للراوي ، بل ربما للناس جميعاً. وليراجع القارىء كيف تجسدت هذه

القدرة فى مشهد اصطحاب فاطمة للراوى إلى لجنة امتحان الثانوية العامة، وكيف انجذب الجميع إليها من طلاب وأولياء أمور ومدرسين وكيف أشاعت فى المشهد كله حالة (٧) وجودية تذكرنا بالحالة الوجودية التى أشاعتها سنية فى محبيها الثلاثة. ويبقى مع ذلك أن انجذاب الآخرين لفاطمة لا يثير مشاعر الأثرة والرغبة فى التملك كما كان الحال مع سنية.

أستطيع إذن أن أقول إن النص الجديد اتخذ من النص القديم موقفا تحليلياً ناقداً، حين استصفى من سنية الجانب الإيجابى وضمنه فى شخصية فاطمة بينما استصفى الجانب السلبى وضمنه فى شخصية سلوى. وهذا الموقف التحليلى هو أحد وجوه التناص الممكنة. ومثل هذا النوع من التناص هو الذى يحفزنا إلى أن نعيد فهم النصوص القديمة. ولاأظن أننى على المستوى الشخصى سأقرأ (عودة الروح) كما كنت أقرأها قبل اطلاعى على (انكسار الروح). ولا شك أن التفاعل بين النصين يغير من فهمنا لكل منهما.

ولا تقف علاقة الاحتواء بين النص الحاضر والنص الغائب عند الجزئيات والشخصيات بل تتعداها إلى بنية الرواية نفسها. إن نص (انكسار الروح) لا يسير فى خط واحد كما هو الحال فى (عودة الروح) لأن الرواية مجموعة أو سلسلة من المواجهات المريرة مع الواقع المتردى، وفى كل مواجهة تنكسر الروح، ولكن فاطمة تظهر لتعيد روح المقاومة. فالرواية إذن سلسلة من المواجهات بين « انكسار الروح » و « عودة الروح» تنتهى بانكسار فادح أخير. ومن هنا كان النص الحاضر يحتوى النص الغائب ويجادله.

وقد أنهى المنسى قنديل روايته نهاية شديدة الإحكام شديدة الإيحاء. حاول الراوى فى نهاية القصة أن يهرب بفاطمة من بيت الدعارة الذى عثر عليها فيه، ولكن القائمين على هذا الماخور أو أصحاب السلطة فيه لم يمكنوه من ذلك، بل أوسعوه ضرباً وألقوا به على قارعة الطريق. ثم يقول الراوى :

« ثم سمعت صوت الباب وهو يفتح، هل جاءوا كى يضربونى مرة أخرى؟... كانت فاطمة هى التى جاءت .. عارية تماما ... ومالت على .. وتخيلت أنها سوف تعطينى لمسة ساحرة من لمساتها فتدب فى الحياة ، ولكنها كانت تحمل فى يدها قطة صغيرة .. عاجزة عن المواء .. وضعتها فوق صدرى فانكمشت القطة واستكانت على، ونهضت فاطمة، ابتعدت .. وأغلقت الباب خلفها .. وظلت القطة رابضة فوق صدرى المجروح عاجزة عن الحركة .. مثلى تماما..

تمت الدورة .. وانقضى كل شىء يا فاطمة .. يا غرامى الحزين .. » (٨) .

تقطر هذه النهاية يأساً وانكساراً وتعود بنا إلى البداية، إنها عود على بدء كما يقال.

ولا ننسى هنا أن تعبير « يا غرامى الحزين» كان هو نفسه الذى بدأ به الراوى نصّه حين قال فى أول عبارة بدأ بها النص « ماذا أقول لك يا فاطمة .. يا غرامى الحزين ». ولنتذكر أيضا أن القطط كانت بداية اكتشاف فاطمة أو روح المقاومة وعودتها، وقد انتهى النص أيضا بذكر القطط. «وتمام الدورة» تعبير دقيق عن النهاية اليائسة التى لا أمل فى بداية بعدها، كما أنه تعبير عن مسار القصة التى انتهت من حيث بدأت.

بيد أننا لو أعدنا النظر فى هذه النهاية نفسها، من حيث ما فيها من تجسيد حى للموقف فسوف نقرؤها قراءة مختلفة. إن الموقف الحسى يناقض من حيث دلالته الإيحائية الموقف التقريرى، أى ما يقرره النص فى عبارة مجردة. لماذا؟

لأننا فى هذا الموقف الحسى الذى يعود بنا إلى بداية النص، أى إلى لحظة « عودة الروح» متمثلة فى فاطمة التى وهبت الحياة للقطط المشرفة على الهلاك بلمساتها السحرية، لابد أن نفكر فى « فاطمة جديدة» تأتى لتنقذ هذه القطة المحتضرة الرابضة على صدر الراوى المحتضر أيضا. لابد إذن أن نفكر بوصفنا قراءً فى بداية جديدة أو على الأقل نحلم بها. صحيح أن الراوى ملقى

على الأرض جريحاً ومهزوماً ومحتضراً، ولكن وجود هذه القطة على صدره يلح على القارىء ويحفزه إلى تفكير مختلف.

ولهذا، فإن هذه النهاية المحكمة تقول أو تقرر شيئاً ولكنها توحى بعكسه تماماً، إنها نهاية تترك القارىء فى موقف الحلم أو الانتظار والترقب.

والحقيقة أن بناء النص نفسه يوحى، بل ربما يحتم، بداية جديدة. لأننا لو نظرنا فى بناء النص بوصفه نوعاً من القص فلن نجد بداية ثم وسطاً ثم نهاية بالشكل الذى نألفه، خاصة إذا التفتنا إلى أن محور الرواية التى بين أيدينا هو العلاقة بين الراوى وفاطمة. إن هذه العلاقة لم تتطور، بل ولدت ولادةً مكتملة منذ أول لقاء. وكل ما يحدث بعد هذه الولادة المكتملة للعلاقة هو فترات غياب أو موت تعود فى نهايتها فاطمة لتعيد الروح إلى الراوى وإلى الوجود. النص إذن عبارة عن دورات من الموت والبعث. أى أننا فى حقيقة الأمر، لسنا بإزاء دورة واحدة كما توهمنا العبارة التقريرية فى آخر النص، بل إننا بإزاء دورات متعاقبة من انكسار الروح ثم عودتها ثم انكسارها وهكذا.

وعلى هذا، فإن تضمن النهاية لإمكان الحلم ببداية جديدة تؤازره بنية النص نفسه أو منطق الخطاب الروائى كما شكله الكاتب. ولذا فإن الدلالة على التبشير ببداية جديدة مستخلص من البنية الشكلية للقص. ومنطق البنية الشكلية أولى بالاعتبار من أى عبارات تقريرية يختتم بها الكاتب نصه. بعبارة أخرى فإن ما يحتمه الشكل أولى وأجدر فى الفن مما يقرره الكاتب. وأغلب الظن أن المنسى قنديل أراد شيئاً ولكن النص قال شيئاً آخر. ولا غرابة فى هذا، فوعى النص يجاوز فى كثير من الحالات وعى منشئه.

ولا يفوتنى فى النهاية أن أشير إلى أن الجدل بين نصيّ المنسى قنديل والحكيم يمكن النظر إليه بوصفه جدلاً بين واقعين مختلفين، جدلاً بين لحظتين تاريخيتين. ولكن يبقى النظر إلى الفن بوصفه مولداً للتاريخ والواقع وليس العكس. وهو بلا شك نظر أكثر وعورة وأشد خفاء.

ألم يكن عبد الناصر الذى جادله نص المنسى قنديل كثيراً، متولداً بشكل أو بآخر عن نص (عودة الروح) ؟. أليس من الممكن أن ننظر إلى عبد الناصر وما أحدثه فى الواقع والتاريخ بوصفه « نصاً » متولدا عن نص الحكيم؟

إن إعجاب عبد الناصر بنص الحكيم أمر مشهور، وأغلب الظن أن نص الحكيم قد تغلغل فى عبد الناصر إلى حد أنه طابق (بوعى أو دون وعى) بين شخصه وذلك الواحد الذى تشير إليه عبارة « عندما يصير الكل فى واحد». ولكن هل كان نص عبد الناصر نتيجة فهم لنص الحكيم أو سوء فهم له ؟. من المؤكد أنه كان نتيجة لتأويل ما لنص الحكيم.

الهوامش :

١ ـ محمد المنسى قنديل ، **انكسار الروح** ، روايات الهلال ـ القاهرة ١٩٩٢

٢ ـ نفسه ، ص ٩٤ .

٣ ـ « « « .

٤ ـ نفسه ، ص ٧ .

٥ ـ نفسه ، ص ٦٨ .

٦ ـ نفسه ، ص ١١٦ ـ ١٢٠ .

٧ ـ نفسه ، ص ٤٧ ـ ٥٠ .

٨ ـ نفسه ، ص ٢٣٣ .

فؤاد قنديل والهرم المقلوب
فى رواية (السقف) وقصص أخرى

مصطفى ماهر
(مصر)

قرأت أعمال فؤاد قنديل متفرقة فى سنوات مضت، فشدتنى ، وتمنيت أن تتاح لى فرصة العكوف عليها فى مجموعها لأتبين الخط أو الخطوط التى تنتظمها ، فلما تأهبت للسفر إلى كندا (مايو ١٩٩٢)، للمشاركة فى جلسات مجلس إدارة الجمعية الدولية للغة والآداب الألمانية الذى شرفت بعضويته ، أخذت معى مجموعة الأعمال لأطالعها فى الطائرة والمطار ، وأنا أغالب الزمن، وأتقلب بين القارات ، وحملت معى قصاصاتى القديمة التى دونت فيها ملاحظاتى العابرة ، وأعدت التفكير والتقدير فى إطار منهجى فى الدراسة الأدبية النقدية ، بادئا بالكلمة ، متسائلاً عما يفعله بها الأديب فى تركيباته التى يبدعها، ساعياً إلى الكشف عن غوامض البناء الذى يقيمه لبنة لبنة ، وجداراً جداراً ، وطابقاً طابقاً ، باحثاً عن الارتباطات التى تقوم بين البناء الجديد وعناصر العالم المترامى الذى يحيط بالأدب ، ويحتويه .

كانت أول ملحوظة دونتها عن فؤاد قنديل ، أنه يكتب أكثر أعماله على لسان المتكلم ، وكأن تلك قاعدة لم يخرج عليها إلا فى بعض قصصه القصيرة ، فى مجموعة (عسل الشمس) التى أصدرها فى عام ١٩٩٠ ، وهى من أنضج أعماله . وليس استخدام الأديب لمنظور ضمير المتكلم بالضرورة علامة على نضج أقل ، وإن كان القصاصون يعرفون أن القص على لسان المتكلم أكثر سهولة وانسياباً من تحويل المنظور إلى راو أو رواة . إن استخدام منظور ضمير المتكلم ، المنظور الأنوى، يلغى المسافة بين الأديب والقارىء ، وهى المسافة الفنية القصصية التى تميز الفن القصصى ، والتى تبرر عملية القص فى ذاتها ، حيث يتخذ الأديب قناع الراوى ، متمثلاً فى ضمير الغائب ، ويوحى إلى المستمع أو القارىء أنه يطل من نافذة لا يصل إليها المستمع أو القارىء ، ويرى أحداثاً ينقلها إليه من منظور هذه النافذة. أما هذا اللون من القص الذى يكون فيه الكاتب صاحب شخصيتين مندمجتين إحداهما فى الأخرى ، شخصية الراوى وشخصية صاحب الأحداث ، فهو لون له إشكاليته الخاصة ، إشكالية الغنائية أو إشكالية

إلغاء المسافة القصصية الفنية . فنحن هنا بإزاء أديب يحدثنا عن نفسه ، ومن منظوره ، يصطبغ حديثه بالغنائية، فهو يقصد إلى هذا اللون من التأليف الذى يجمع بين القصصية والغنائية . والجمع بين الأنواع الأدبية معروف وقديم ، حتى إننا لا نكاد نعرف فى الأدب نصوصاً لا تقوم على هذا الجمع . فالنص يكون قصصياً ، ولكنه يستعين بإمكانات الأنواع الأدبية الأخرى ، وقد حولها إلى وسائل فنية ، فترى عناصر غنائية ودرامية وتعليمية ، يمكننا عند تقديرها كماً وكيفاً ، أن نتبين دورها .

ومادام فؤاد قنديل يستعين بهذا المنظور ، فهو يضفى على الكلمة سمات من الغنائية التى تتدفق مع كل حديث عن الذات . ولكنه يضع نفسه ، من حيث هو راو ، فى ركن من أركان الوجود ، يطل منه على الأحداث ، ويحرص على أن يتناول هذه الأحداث بالترتيب وإعادة البناء . فؤاد قنديل لا يصور الواقع ، ولا يتغنى به ، ولكنه يقيم بناءً معمارياً يستخدم فيه حواسه وأحاسيسه وأفكاره ، ويتبع منهاجاً مميزاً أسميه منهاج الهرم المقلوب الذى يبدأ بنقطة صغيرة ، ما تلبث أن تتسع ، وتزداد اتساعاً حتى تصل إلى مداها فى هذا المسطح الكبير الذى ينتهى عنده الهرم . أدب فؤاد قنديل هو ما يمكن أن تبنيه الكلمة عندما تنتقل بين الذات وقد سلكت سبيل الإبداع ، والواقع وقد بثت فيه حياة نابضة بالإيحاء ، وتنتقل بين بدايات العمل الفنى وإيحاءات الواقع ، حتى يكتمل البناء . والأديب هنا فى حركة دائبة تهدف إلى إشراك القارىء أو المستمع معه ، فى تفاعل ثرى ، فهو يحرك وعى المتلقى ، ويحثه على أن يتلقى الواقع بوعى جديد متجدد .

والأديب الذى ينقل إلى القارىء ثمرات تفاعله مع الواقع ، يقف فى شرفة يطل منها على « مجهول » ، يرى أنه قد أوتى القدرة على التعامل معه ، فهو يملك ناصية الكلمة ، والكلمة هى وسيلته إلى تحويل المجهول إلى دائرة الوعى ، وهو يفترض بداهة أن المتلقى لا يعرف هذا المجهول ، أو لا يعرفه على هذه الصورة ، أو فى هذه الصياغة ، هذه الشرفة التى يقف فيها الأديب يمكن أن نسميها المنظور . واختيار المنظور شىء له أهميته المبدئية فى الصياغة الفنية . فربما وجدنا فى بعض الأعمال الأدبية – بصفة عامة – منظوراً سهلاً ، منفرداً ، أحادياً؛ وربما وجدناه معقداً ، متشابكاً ، متعدد الطبقات، كثير المكونات ، متتابع الأعماق .

بل إن هذا المنظور يمكن أن يتخذ طابعاً زمنياً أو مكانياً أو يتسم بسمات حضارية أو ثقافية معينة ، فمن الممكن أن يكون المنظور من الحاضر إلى الماضى أو من الماضى إلى الحاضر ، أو من الحاضر إلى المستقبل ؛ ومن الممكن أن يكون منظوراً من الشرق إلى الغرب ، أو من الصحراء إلى الواحة ، أو من المدينة إلى الريف ، أو من الريف إلى المدينة . فمنظور يحيى حقى فى (البوسطجى) مثلاً منظور من المدينة إلى الريف ، وكذلك منظور توفيق الحكيم فى (يوميات نائب فى الأرياف) ؛ وهناك منظور من المدينة إلى المدينة ، على نحو ما نرى فى روايات نجيب محفوظ : (زقاق المدق) ، (الثلاثية) ؛ وهناك منظور له أهمية كبيرة فى الأدب المصرى الحديث لارتباطه بالسعى نحو الصعود الاجتماعى ، وهو منظور من الريف إلى المدينة : وأمثلته كثيرة جداً فى أعمال محمد روميش وعبد الحكيم قاسم ويوسف القعيد ومجيد طوبيا ، وهو منظور فؤاد قنديل فى غالبية أعماله . ابن الريف يحكى لابن المدينة : وهو منظور يبرر التعامل مع المجهول الذى يتناوله الفنان بجماليات الصورة والنغمة ، يدخل فيها الأبعاد الفكرية والسياسية والاجتماعية . صور القرية فى أعمال فؤاد قنديل هى أكثر الصور إيحاء ، وأغناها موسيقية ، وأثراها بالألوان .

قصة (أمنيات بهانة) مثلاً تبدأ بالمرأة الريفية التى يتضاءل وجودها تحت أعباء المعاناة : تبدأ الصورة بجملة تعبر عن قبضة المكان ، عن المسافة ، عن البعد ؛ فهذه عبارة « غير كيلو متر واحد » توحى بإيجازها بأن المرأة

سارت كيلو مترات كثيرة بغير عدد ، وما الكيلو متر المتبقى إلا خطوة هينة ، وهو فى الحقيقة ألفان من الخطى إذا حسبنا الخطوة نصف المتر ، ولكننا بإزاء قانون نسبية مقلوب . والمرأة لا تتصدر الصورة فهى كائن بلا وزن ، وإنما تتصدر الصورة القفة المليئة الثقيلة ، ولمن يحب التفصيلات · البقدونس والجرجير والكرات . . فتائل من نسيج القرية . فإذا بحثنا عمن يحمل العبء الثقيل ، لن نرى المرأة كاملة متكاملة ، بل رأيناها كالفتات المنثور : الرقبة المشدودة ، وكلمة «المشدودة» تحمل المعنى ، ومن بعد الرقبة نرى الرأس ثم الذراع اليمنى ، ثم الذراع اليسرى ، ثم الرضيع والثدى . . والثدى يشبه « بالونة فرغت من الهواء » . من هذه الوشائج تأتلف الصورة .

ولقد تحدثنا عن قالب الهرم المقلوب ، ولنا هنا عليه مثل من أمثلة كثيرة : الصورة تبدأ بنقطة صغيرة ، ثم ما تلبث النقطة أن تتسع ، فتتوالى الوشائج : القفة – الرقبة – الذراع اليمنى – الذراع اليسرى – الثدى .. ثم نلمح القدمين الحافيتين وقد تجردتا من البشرية وتحولتا إلى شيئين : قطعتين عنيدتين من العظم والجلد المشقق.. وربما لمحنا الجسد والثوب ، ثوب الأم .

وما إن نصل إلى عبارة « ثوب الأم » حتى يتسع الهرم المقلوب مرة أخرى ، وتظهر البنت الصغيرة التى تعلقت بالثوب ، وكانت المرأة تقاوم التعب وتخطو بخطوات تصطنع القوة والسرعة ، فإذا الطفلة الصغيرة الملتفة بالهلاهيل تلهث خلف أمها . هكذا يدخل فى البناء السيمفونى اللحن الفرعى ليدعم اللحن الأساسى . وما إن تصل المرأة بعد هذا الجهد إلى السوق حتى تجلس على نحو مميز تمكنت منه الفلاحة المصرية منذ أزمان ، فهى تجلس والقفة فوق رأسها دون معاونة . والحركة الريفية الأصيلة جديرة بالوصف لتفوح رائحة الريف عبقة:

« هبطت أولا على ركبتيها كالجمل ، وحطت مؤخرتها فوق الكعبين كجلسة المصلى ، ثم سحبت ساقاً من تحتها ، فأصبحت أمامها . سحبت الأخرى ، وربعت ، ثم وضعت الرضيع فى حجرها ..» .

رأينا كتلة البشر فى وضع الوقوف والحركة ، والكاتب يعيد تكوين الكتلة المرة تلو المرة مع تتابع المشاهد ، وأول مشهد هنا هو وضع الجلوس ، حيث تعيد المرأة الرضيع إلى ثديها ، ونرى الطفلة الأخرى تندمج فى أمها : « دست وجهها فى بطنها ، وتمددت ملتصقة بمؤخرة أمها طلبا للدفء ..» . المرأة فيها بقية من الكائن الحى ، بل فيها بقية من أنوثة بشرية ، فنحن نلمح شيئاً من وجهها وشعرها .

هذا العنصر البشرى بأوضاعه المقلوبة الذى لا يحيط به إلا قالب الهرم المقلوب هو العنصر الأساسى فى الصورة ، تدور من حوله عناصر بشرية أخرى ، تتوالى شيئاً فشيئاً ، منها البائعات الأخريات ، فى صور متكررة، يدلنا تكرارها على أن الموضوع الذى تمثله الفلاحة بهانة موضوع عام . وإذا كانت بهانة تجسم الضعف ، فإن الهرم المقلوب عندما يتسع يحيط برجل يجسم القوة والهيمنة ، ذلك هو التاجر الكبير الحاج إبراهيم فى صورة المعلم النمطية « يجلس كعادته فى صدر دكانه وأمامه البورى » . إنه يستهل المحور المضاد الذى يضم ممثل السلطة العسكرى سليم ، الرجل الذى يستمد قوته من « الشرايط » على كتفه، ومن التقرب المتدنى من التاجر الغنى، فهو يملأ حلقه وشدقيه من دخان بورى التاجر، ومن الظلم الذى يصل إلى حد التمتع بإيذاء الضعاف .

وعندما يتحرك محور القوة والهيمنة ينفرط عقد الكتلة البشرية الواهنة ، بهانة التى التحم الرضيع بثديها واندمجت الطفلة فى بدنها ، تتبعثر ، كما تبعثرت القفة وما فيها تحت نعل السلطة الغاشمة .. وما تتباعد نغمات هذا اللحن الأساسى الحزين ، حتى تتوالى آلات الأوركسترا اللينة ، فتدخل طائفة من الألحان المتتابعة الثانوية الضعيفة أيضاً : بائع طماطم ، بعض المارة ... أناس لا حول لهم ولا قوة .

ولكن الكتلة البشرية الأساسية ، على ما فيها من وهن ، تتشبث بالعناد والصمود فتلتئم من جديد ، بين يأس وجهامة وشراسة مكبوتة . فإذا عادت الكتلة البشرية، أضاف الأديب إليها عناصر تفصيلية قليلة أخرى ، فنرى بطنى القدمين اللذين يعبران عن الاستسلام . ولمن لم يدرك أن الكتلة البشرية هى كتلة « لحم » احتفرت فيه شقوق يضع الكاتب العبارة على سطح الهرم المقلوب.

القصة فى مجموعها هرم مقلوب كبير ، وهو يضم فى داخله أهراماً مقلوبة متعددة متفاوتة الأحجام ، هناك قالب هرمى يصف الأشجار القائمة على جانب الطريق الزراعى الممتد من القرية إلى المدينة ، وينتهى الهرم المقلوب عند صفحته الواسعة بالمدينة الممتدة امتداداً رهيباً يجسم السوق والسلطة . وما رحلة بهانة من القرية إلى المدينة ، إلا محاولة للخروج من الضيق إلى السعة ، وهى رحلة نمطية متكررة ، ليست قاصرة على بهانة وحدها، بل تشاركها فيها أعداد من الطامحين إلى الصعود الاجتماعى . وتتنوع الألوان ، فإذا الرحلة تخرج من الأفق الضيق والسماء المعتمة والضباب الكثيف، إلى آفاق واسعة وسماء منيرة لا ضباب فيها ولا غيام ، آفاق تمتد فى الخيال قبل أن تمتد فى الواقع : السوق . . المدينة .

وعنصر الإصرار أو الإلحاح ، من حيث هو عنصر نفسى هام ، تعبر عنه مشاهد متداخلة لا يربطها تتابع زمنى ، بل تتوالى على هيئة خواطر وخيالات ، كأنها تنويعات على لحن الخروج من الضيق إلى السعة ، ومن الفقر إلى الغنى ، ومن الضعف إلى القوة مهما كان الجهد أو الثمن . فالمرأة تبذل جهداً فوق طاقة البشر ، استأجرت ربع فدان زرعته بنفسها ، وعملت على بيع المحصول بنفسها فى السوق ، فى المدينة .

والكاتب يصور اقترابها من المدينة فى حركة تواكبها زيادة مستمرة فى الإضاءة ، والمدينة لها رموزها فى نظر بهانة ومن على شاكلتها من سكان الأكواخ السائرين على الأقدام حفاة : العمارات الشاهقة والسيارات . ولكن الطريق إلى المدينة وعر ، فعلى هامشها مياه راكدة فيما يشبه البحيرات الآسنة ، ونفايات، وحصى يصعب السير عليه . بهانة ترى هامش المدينة بقدميها ـ إن صح هذا التعبير ـ ولكن الهامش الوعر هو السوق على أية حال ، وهى حفية بهذه السوق، لا تراها بكل تفصيلاتها فهى دائما على عجل ، وعقلها مشغول بهموم أخرى . فالصور تأتلف من كتل كبيرة ، قليلة التفصيلات ، قليلة الألوان : أبيض – أسود – رمادى .

ولو تركنا هرم المكان والتمسنا مزيداً من التكوينات فى هذه القصة الثرية ، وجدنا هرماً مقلوباً نرى من خلاله طائفة من البشر ، لا يظهرون لنا فى الواقع ، وإنما نستشفهم من خلال التداعيات التى تراود خيال بهانة ، وكأنما أراد الكاتب أن يبعد بهم عن نقطة المعاناة والبؤس . والهرم المقلوب هنا رأسه فى الحياة النكراء الضيقة ، وقاعدته العالية فى حياة كريمة يهفو إليها المعذبون فى الأرض وينالها منهم من يشقون على أنفسهم بالكد والجهد والصبر المر . فهذا زوجها محفوظ قد خرج من الدائرة القروية الضيقة ودخل الدائرة الحضرية الواسعة ، ولبس زى العسكر ، وأوشك أن يزين كتفه بثلاثة « شرايط » وتحدث بأنه خالط أصحاب النفوذ و« شاف الريس » .

ويدخل الكاتب فى تحليله وتصويره انعكاسات العنصر الاجتماعى على الشخصية المحورية ، فنراها وكأنما استمدت من الصعود الاجتماعى الذى حققه زوجها قوة دافعة ، فلم تعد تشك فى أنها على بؤسها تفضل الآخرين المغمورين الراضين الراضخين . ويحدث هذا التوجه الاجتماعى صداه على المستوى النفسى والفسيولوجى والفكرى . فهذه المرأة تعى أن الجهد سبيل الترقى ، وأن ما لم يحققه الآباء قد يتحقق فى الأبناء . وهكذا يتسع الهرم المقلوب درجة أخرى ونرى جهود هذه المرأة تتركز على ابنها جلال الذى شق طريقه إلى الجامعة ، والتحق بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية . ولا

بأس بأن تركب أجنحة الخيال ، وتوسع الهرم فيمتد المنظور إلى حيث يتخرج جلال ويكون له نصيبه فى خيرات المدينة وما تمثله من قوة وهيمنة ، وما يرتفع فيها من عمارات شاهقة ، وما ينهب الأرض فيها من سيارات.

ونحن ندرك فى متابعة مسار الأحداث تلك الخلفية الفكرية التى يعبر عنها الكاتب ، والتى تقوم على إشكالية العلاقة بين القرية والمدينة وما يكتنفها من تناقض. فالمدينة تعيش على ما يرد إليها من الريف من بشر وإنتاج، ولكنها تفرض على ما يرد إليها شروطها ، فهى بداية تغير الطابع الخارجى للريفيين ، فهذا هو زوج بهانة يخلع الجلباب الريفى ويلبس الزى العسكرى ، وهذا هو ابنها يلبس البدلة الحضرية أيضاً . والمدينة تشد إليها الريفيين شداً ، وتُقَوْلبهم فى قالبها حتى ينسجموا فى نسيجها ، فمن يأبى ، أو يفوته القطار ، أو تعوزه إمكانات التطور يظل على الهامش بشكله ومسعاه ، فهذا هو التاجر إبراهيم ينافق السلطة حتى تعينه على الهيمنة ، وهذه هى بهانة تظل ضعيفة فى مواجهة سلطة المدينة ، ولكنها لا تيأس ، فهى تعلم أن المدينة مصدر القوة .

ومن الطبيعى أن نستخدم هنا كلمة الصراع ، أو نفكر فى نوع من المضمون المأساوى ، ومن الطبيعى أن نسأل : هل يرفض الكاتب هذا الواقع الذى يشل حركة امرأة مكافحة مثل بهانة ؟ هل يرفض الواقع برمته ؟ أم هل يقبل الواقع فى مجموعه ، ويصدر عن هذا القبول فى توجيه النقد إليه ؟ الاحتمال الأخير هو الاحتمال الأقرب إلى الصواب ، فالكاتب يؤمن بعالم جميل عادل تتحقق فيه الأمنيات المشروعة ، ولا يرى غضاضة فى أن يتعب الإنسان بقدر الهدف الذى يسعى إلى تحقيقه . بهانة تمتدح التعب « الدنيا من غير تعب مالهاش طعم، وبكرة تفرج » . والقبول بالواقع القابل للتغيير يعتمد على إيمان بالله ، فهى « تحس أن الله يرقبها هى بالذات ولن ينساها » .

وهذه القصة مثلها مثل العديد من الأعمال الأدبية فى عصر السعى إلى الاستقلال السياسى تنسج خيوطها حول أسطورة الصعود من القاع إلى القمة ، ومن الفشل إلى النجاح ، ومن الهزيمة إلى النصر التى جسمها فى قرننا الحالى طه حسين . وإذا كان طه حسين قد صور هذه الأسطورة فى (الأيام) بقصة من نوع السيرة الذاتية ، فقد سلك فؤاد قنديل وغيره سبل التضمين .

ولسنا بحاجة إلى الذهاب إلى بعيد لنلتمس الشواهد على أن الكاتب يستند فى نسيج القصة على خبرات ذاتية ، على الرغم من أنها واحدة من القصص التى لا تدور على لسان المتكلم .

وموضوع الذاتية ، كما ذكرت فى بداية هذه الدراسة ، يتسم بأهمية كبيرة فى أدب فؤاد قنديل . وعلينا أن نختار نموذجاً آخر تظهر فيه الذاتية بشكل بارز حتى نتمكن من الاقتراب منها بوضوح أكثر . لنأخذ قصة (الدم) من مجموعة (العجز) التى صدرت فى عام ١٩٨٣ . تبدأ القصة ببقعة من الدم هى فى تفسيرنا رأس الهرم المقلوب ، وتنتهى بعالم الثأر الواسع بكل ما فيه من أخطار ومخاطر . الأديب لا يخفى نفسه عن القارىء ، بل يرفع البعد الروائى ، ويحدثك عن مشاهداته وانطباعاته وأفكاره وأحاسيسه : « عندما وضعت قدمى على أول درجة من درجات السلم الحجرى ..» . هذا النمط من القص يفرض ألفة بين الأديب والقارىء، أو يفترضها ؛ فمادام القارىء يقرأ عبارات موجهة إليه تبدأ بـ « أنا » فهو – إذا استجاب لدعوة الأديب – يصطنعها لنفسه ؛ وإذا وفق الأديب فى ذلك فهو حرى بأن يسعد ببلوغ هذا التضامن والتآخى . ومن القراء من يضيق بهذا النهج من الحديث المباشر الذى يقتحم عليه ذاتيته ، ويفضل أن يكون هناك بعد قصى يتيح له أن يستقل بحكمه وموقفه . والمسألة تتصل بتوجُّه الأديب ، وتصوره لقالب المضمون والشكل ، المحقق للتواصل المنشود بين المبدع والمتلقى . ولست

أشك فى أن فؤاد قنديل ، إذ يختار المنظور الذاتى ، يقرر أن يقترب من القارىء أشد الاقتراب ، وأن ينقل إليه معزوفة الكلمات التى تحرّك بها وعيه ، ليحرك بها وعى القارىء على نحو مشابه .

ماذا يفعل الإنسان عندما يرى بقعة من الدم ؟ يجيب الأديب عن هذا السؤال بهرم مقلوب قوامه خطوات معرفية ، متقمصاً الشخصية المحورية : إنه يبدأ بتسجيلها فى ذهنه تسجيلاً خاطفاً ، دون أن يهتم بها ، ثم ما يلبث أن يتبين أنها تتشابك مع عناصر مختزنة فى وجدانه . أثارت نقطة الدم حاسة البصر ، ثم تسلل المؤثر الحسى إلى الوجدان ، فأثار انفعالاً ، وما زال الهرم المقلوب يتسع ويتسع . ننتقل من الحركة الوجدانية إلى الحركة العضلية : اندفاع الرجل صاعداً الدرج ، ليطمئن على أهله . ونقطة الدم تتحول إلى العديد من النقط المتوالية . ومع هذه الحركة الصاعدة تزدحم النفس بأحاسيس الخوف ، أحاسيس الخوف تكتسى كلمات فى صيغة السؤال والتساؤل : دم دجاجة؟ دم إنسان ؟ لون أحمر ؟ بدأ الخوف يدور فى دائرة عامة ، ثم انتقل إلى الدائرة الذاتية ، أو الخصوصية- على حد تعبير الكاتب . ولا يزال الهرم المقلوب يتسع ، فتتزايد الاحتمالات والخيالات والتصورات : مخلوق قادم من السماء ؟ رصاصة طائشة؟ مجانين ؟

ولا بأس أن يقف الخط السيكولوجى ليتضافر مع خط اجتماعى وخط فلسفى ، فهذا هو الكاتب يدق على وتر مشكلة من المشكلات الاجتماعية المهمة ، وهى مشكلة الثأر ، ومشكلة من مشكلات الحياة الجديدة وهى أن عصرنا قد اضطرب ، لأن الأنهار أصبحت بلا جسور ، فاختلط الحابل بالنابل وأصبح الجنون والحمق شائعين بين المتعلمين والهمج على السواء ، وبين أهل الحضر وأهل الريف . صور متتابعة ، متلاحقة ، متنوعة : أنهار بلا جسور ، اختلاط الحابل بالنابل (وهى صورة مأخوذة من تراث المعارك القديمة) .

ثم هناك صور تتضمنها عبارات من لغة العلم الحديث : الارتجالية ، الفعل ورد الفعل ، « غياب برامج محددة لخطوات الإنسان » ومناهج السلوك وخطة الحياة .

أما المشكلة الاجتماعية ، مشكلة الثأر ، فينتقل إليها الكاتب ، من حيث هى مشكلة تمسه شخصياً ، وهى السبب الذى أخفاه فى البداية ، عندما أصابه الخوف ، بل عندما تصنع عدم الاكتراث . لقد خاف من رصاصة ثأر محددة ، يعرفها ، ويكاد يتوقعها ، وقلب الخوف على كل وجوهه ، وربطه بالتعلق بالحياة ، وبالحفاظ على حياة الزوجة والأولاد . وليس من شك فى أن فؤاد قنديل يمتاز ببراعة فائقة فى التنويع سواء فى الصورة أو النغمة أو الإيقاع أو الكلمة المفعمة بالتعبير الثرى ، فهو يتتبع مسار الهرم المقلوب ، صاعداً ، متسامياً ، وما زال يجر القارىء وراءه فى سرعة حتى يصل إلى قلب مسكنه .

والكاتب المتمكن من أصول الصياغة الفنية المحكمة يستخدم وسيلة التشويق والإثارة ، فيزيد من مسببات القلق ، ويوسع رقعة الخوف فلا يجد زوجته وإحدى بنتيه ، ويجد البنت الأخرى تبكى ، ولا تستطيع الإجابة عن أسئلته المضطربة . وينتهى التصعيد عند باب البيت ، عندما يكتشف أن الأمر لا علاقة له بالثأر الذى كان يخشاه ، بل إن خوفه لم يكن له ما يبرره ، فلم يزد الأمر عن إصابة صغيرة ، فقد جرحت البنت الصغيرة يدها بالسكين ، وآثرت الأم السلامة فذهبت بها إلى المستشفى .

قصة (الدم) نموذج متميز للقصة القصيرة السيكولوجية . موضوعها الخوف الذى برع الكاتب فى تصوير خلجاته ، وتتبع أنواعه : من خوف مكتوم ، إلى خوف مكبوت ، إلى خوف على الحياة ، على النفس ، على الأهل ، وخوف من المجهول ، ومن المجانين والحمقى ، ومن الآخذين بالثأر . كذلك برع فى تصوير الشلل الذى يصيب الخائف ، فيدفعه إلى السير فى

طريق واحد، وإغفال الطرق الأخرى ، ولا يزال الخائف يدفع بكل شيء إلى داخل هذا الإطار المحدود حتى تتجلى الحقيقة ، بعيدة عن الطريق الواحد ، والتفسير الواحد . ويمكننا أن نستخلص من القصة مضموناً معرفياً آخر ، وهو أن الفرق بين الصواب والضلال ، هو الفرق بين الأخذ باحتمال واحد ، والأخذ بالاحتمالات المتعددة .

وكما أن القصة نموذج متميز للقصة السيكولوجية التي تتسع فتضم عناصر اجتماعية ومعرفية وفكرية ، فهي نموذج للحرفية القصصية التي تعتمد على قالب الهرم المقلوب ، والتشويق ، وشد القارىء إلى حد الاندماج فيما يندمج فيه الكاتب ، والتطابق في الوعي .

ومن البديهي أن تكون اللغة التي يستخدمها فؤاد قنديل معبرة عن توجهاته إيقاعاً ووصفاً وإيحاءً . فالراوي عندما يقع فريسة الخوف يكتب جملاً قصاراً تعبر عن إيقاع خلجات الخوف المتسارعة ، وإذا نحن رتبنا العبارات ترتيباً رأسيا ، ارتسم أمامنا هذا الشكل :

فجأة تصورته أمامي .
ارتسم في رأسي
وقلبي
وجهه الشرس
وشاربه الضخم
ونظراته القاتلة
فجأة أحاطتني من كل جانب
لفتني نظراته كثعبان
قيدتني
علقتني
وشنقتني

تلك إيقاعات شعرية ، لها موسيقاها ؛ ولا تخفى على الأذن قافية الوحدات الثلاث الأخيرة من هذه « القصيدة » وهي قواف بنيية أيضا ترد في كلمات عديدة (أمامي . . رأسي . . قلبي . . أحاطتني .. لفتني كلها تنتهي بالياء ، والكلمتان الأخيرتان تنتهيان بالنون والياء) ، وربما خفت القافية واتخذت صورة التجنيس. هذا التداخل بين النثر والشعر من سمات « الواقعية الغنائية الانطباعية » ، وهكذا أصف أدب فؤاد قنديل .

هذه الواقعية الغنائية الانطباعية تظهر مقوماتها في طريقة تصوير الشخصيات : طريقة سريعة ، تخطف الملامح ، وتمزجها بالأحاسيس اللحظية ، وتدور بها ما شاء لها الفن أن تدور . نقرأ في القصة عن « الرجل المخيف » ، فلا يظهر لعيوننا وإنما تطوف بمخيلتنا خيالات : رصاصة .. وجه بلا ملامح .. انطباع الشراسة.. الشارب .. الضخامة .. النظرات القاتلة . وتتحرك هذه الملامح فإذا الرجل المخيف ثعبان يتلوى ويوشك أن يلتف حول الضحية الخائفة . وهو ثعبان له نظرات تقيد ، وتشنق .

ولقد سجلت في جذاذاتي تصنيفاً للسجل اللغوي لفؤاد قنديل لا أقول إنه شمل كل الجوانب ، ولكنه يعطينا تصوراً عن التوظيف الذي يتفق مع توجهاته الفنية والفكرية :

١- التعبير عن عمق القرية : التلافيح ، الكوفيات.

٢- التعبير عن هيمنة المدينة: العمارات الشاهقة ، السيارات .

٣- التحليل السيكولوجي : الانفعال ، الفعل ، رد الفعل ، السلوك .

٤- البعد المعرفي : الارتجالية ، المناهج ، الخطة .

٥- تواصل التراث : اختلاط الحابل بالنابل .

٦- الروح الشعبية : القطة في الليل ، العفريت الذي يتقمص جسد قطة .

٧- الإيقاع الموسيقي الشعري .

٨- الوصف الإيحائي والانطباعي .

٩- الذاتية : الأنا ، ووباء الملكية .
١٠-مشاركة القارىء : عبارات الاستفهام المباشر وغير المباشر .
١١- الأبعاد الاجتماعية .
١٢- الأبعاد السياسية والتاريخية .
١٣- الأبعاد الفكرية والفلسفية .
١٤- التواصل الحضاري (ونرى في رواية (السقف) التي ظهرت في عام ١٩٨٤ كيف قدم الكاتب لكل فصل بنص مقتبس من تراث أدبي ينتمي لزمن آخر أو لبلد آخر ، أو كليهما معا : شيكسبير ، طاغور ، جنتر أيش، صلاح عبد الصبور، أحمد شوقي) .

ورواية (السقف) رواية قصيرة ظهرت في عام ١٩٨٤ ، وهي جديرة بالدراسة المتأنية لأنها تجسم مقومات أدب فؤاد قنديل التي أشرت إليها في دراستي للنصين السابقين تجسيماً واضحاً . فهي مبنية على أساس قالب الهرم المقلوب الذي يتضمن في أعماقه الإحساس بأن الدنيا مليئة بالمتناقضات، والذي يبين كيف يمكن أن تتحول النقطة الهينة إلى مساحة خطيرة. كذلك تبرز أهمية تحديد علاقة الإنسان بالواقع ، انطلاقاً من وعي الأنا بما حولها ، ومن الصراع بين الضعيف والقوى ، بين الخائف والشبح ، بين الوهم والحقيقة ، الزيف والصدق . ومن قبل أشرت إلى توسيع الدائرة لتضم جوانب ، من عموميات الفكر الإنساني ، وكلف بالشاعرية ، وإيمان أن العالم على ما فيه من تناقض عالم يحكمه نظام سليم عادل ، تقوم فيه الأحداث مقام مبررات السعى نحو حياة أفضل ، وتحقيق للذات .

تبدأ القصة بنقطة صغيرة مفاجئة ، مثيرة : صوت ارتطام شديد ، تتحرك النفس حياله بالخوف الفطرى . ثم تتسع الدائرة ، على نحو ما رأينا في قصة (الدم) ، فتمتلىء بالاحتمالات والتساؤلات ، وتنتقل من المجال الوجداني إلى المجال الحركي ، جريا وبحثا عن السبب ، فلا يكشف البحث إلا عن حطام زجاج . حتى إذا انتهى هذا المشهد تبعه مشهد مماثل ، يبدأ بصوت ارتطام شبيه ، ومن ورائه دوائر متتالية ، تتسع وتتسع ، وتمتلىء بالتساؤلات والاحتمالات: منها ما ينهج نهج التراث الشعبي ، ومنها ما ينهج المنهج العلمي ، منها ما يعود بنا إلى قرن مضى ، ومنها ما يصل بنا إلى أعماق الأسطورة. الخوف يجعل الإنسان يرى النيل في هيئة الثعبان . وهذا هو البيت الذي يطل على النيل ، ويتصل بالعمران ، ويكتنفه مسجد ، وتحوطه حديقة ، هذا البيت الذي اجتمعت فيه شواهد الثقافة كلها ، يوشك أن ينهار وأن تبتلعه الأرض ، وأهله في خوف لا يعرفون إلى التصدى له من سبيل .

هؤلاء الذين أصابهم الخوف وانعدمت حيلتهم وأسقط في أيديهم ، يواجههم أصحاب السلطة والهيمنة والعجرفة . وإنا لراجعون في مدارج التراث إلى شكوى الفلاح الفصيح في عصر الفراعنة . ولقد اختلف الناس في أمر هذه الشكوى فمنهم من أخذ الأمر مأخذ الجد ، ومنهم من سخر منها وتلهى بها . والقصة على لسان المتكلم « أنا » . هذا المنكوب يستصوب نصح الجماعة فيلجأ إلى السلطة ، وكأننا بكافكا وشخصياته الرئيسية تستسلم للمحكمة (القضية) أو للسلطة (القصر) . ولا يخفى عليك الكاتب أن الموظفين فقدوا ثقة الناس ، وآخر ما وصل إليه الخبير أن الماء تسرب تحت البيت إلى أرض لينة ، لن يمر عام حتى يغوص فيها البناء كله ، ويصبح أثراً بعد عين ، وأمر أصحاب الحل والعقد أهل البيت بأن يبرحوه .

ويعود الكاتب إلى قالب الهرم لتتوالى على مدرجاته شرائح تحمل مقومات هذا البناء : بناء يرجع إلى الأجداد ، يتعلق به الفؤاد ، له جدران من الصخر ، وسقف من الحديد وحديقة فيها كل البذور ، وكل الأشجار ، حديقة فردوسية « تزهو بخضرتها وربيعها الدائم » وللبيت درج رخامي تتخلل رخامه عروق صفراء لامعة « كجذور الذهب » . وقد يتداخل الشعر والنثر فنقرأ : « داري . مقرّى . تاريخي .. عنواني . يعرفني

الناس بها ، ويعرفونها بى » ، ونسمح لأنفسنا بترتيبها رأسياً :

داری
مقرى
تاريخى
عنوانى
يعرفنى الناس بها
ويعرفونها بى

فهى إذن دار من نوع آخر ، يرتفع جوهرها عن الدور ، ويحلق بنا فى آفاق الرمز . هذا البيت هو تراثه ، هو ثقافته ، هو وطنه .

فإذا وصلنا إلى الفصل الثالث من الرواية القصيرة تأكدنا من عجز أصحاب البيت ، وأصحاب الحل والعقد عن الحفاظ على البيت . فلما أيقن أصحاب البيت من عجزهم ، اتبعوا أسلوب الضعفاء ، فتركوا البيت يغوص ، وحاولوا إنقاذ بعض ما فيه . والكاتب يصور التدهور الذى حل بهم ، فهم يسكنون فى كوخ بعد بيت ، ويستخدمون لمبة جاز بعد نجفة ، ويلخص الوضع فيقول إنهم أصبحوا يعيشون حياة الحيوان . أما شواهد الحضارة التى أنقذوها ، فمنها ما يتصل بإخناتون الذى سبق موسى إلى التوحيد ، وثورة المصريين على الفرنسيين طلباً للحرية والحياة الكريمة ، واشتراك المصريين فى حرب القرم وكانت مصر قد عظمت قوتها وجاوزت فتوحاتها كل التوقعات فى القرن التاسع عشر .

وليس أصحاب البيت وحدهم هم الذين نكبوا بالعجز ، ولا أصحاب السلطة ، فالمساحة القصصية تتسع ، والمشاهد تتوالى لنرى فيها عجز الرأى العام وعجز الصحافة . إنه عجز عن خوف ، وعن جهل ، وعن لا مبالاة ، وعن إهدار للقيم الإنسانية .

الزمان (ص ٥٣) يمر ، فيهبط بما قد علا يوماً، والمكان يلين من تحت البيت فيتحقق الانحدار والغرق ، والإنسان يضطر إزاء هذا الهبوط إلى الانحناء .

وتتسع صورة العجز ، وما يرجع إليه من جهل ، وما يظهر عليه من صور السخرية العقيمة ، فتجرى محاولات فاشلة لإنقاذ البيت بأعمدة من خارج البناء يدقونها لتحمل السقف فلاتحقق من النجاح شيئاً ، بل تحيل البيت إلى ما يشبه الخنادق أو القبور . وهؤلاء هم أهل البيت يدخلونه زاحفين « كأننا نجتاز أبواب القبور، أو كأننا نهبط إلى خنادق » . وإذا كانت الصحافة قد سخرت من هذا البيت الغارق ، فإنها لم تعفه من اتخاذه موضوعاً لتسلية القراء.

كانت محاولة إنقاذ البيت بدق عواميد من خارجه تحمل سقفه توصف بأنها الحل العلمى للمشكلة . فلما فشل الحل العلمى ، أيقن أصحاب البيت أن الأمر يرجع إلى غضب الله ، فأخذوا أنفسهم بالصلاة والتقرب إلى الله ، والتوسل إليه أن ينجيهم مما حل بهم من بلاء (ص ٧٣/٧٢) .

وإذا كنت قد تحدثت من قبل عن البعد المعرفى الذى يحرص فؤاد قنديل على استجلاء غوامضه ، حتى يتضح البعد السلوكى على المستوى الفردى والمستوى الجماعى ، ويخرج من هذا كله إلى عرض مشكلات اجتماعية وفكرية ، فنحن نرى هنا على التتابع ، لا على التوازى كيف يتجه الرجل إلى السلطة ، ثم إلى ما قيل إنه العلم ، ثم إلى ما تصور أنه التقرب إلى الله ، ليعود مرة أخرى إلى التقلب فى خضم الهواجس التى تساوره فى إلمام . وما زالت به المحنة حتى احتوته فى داخلها ، عندما عجز عن إدراكها ، وتشخيصها ، ومعالجتها ، وأصبح فى حالة من التخبط أو ما أسماه فى موضع آخر « الارتجال » . لم تفلح المحاولات اليائسة فى الحفاظ على البيت ، بل لم تتمكن من هدمه ، وظل البيت بقية من بناء ، أو حطاماً تعيش فيه العناكب والخفافيش ، بينما أصحاب البيت العظيم فى كوخهم ينتظرون . وحاولت الخبرة الأجنبية محاولتها ، فجاء الخبير الأمريكى ، فإذا هو مصرى هاجر إلى أمريكا ، وقيل عنه إنه عليم خبير ؛ فلم ينجح فيما فشل فيه الآخرون ،

وتجمد الوضع على ما هو عليه . فهذا هو البيت لا يغرق كله ، ويظل ما طفا منه عقبة أمام التفكير فى بناء جديد مكانه .

وينتهى الكتاب نهاية أراها ميثولوجية ، فكأنما استحال ما جرى على البيت أسطورة ، فهذه سطور تحدثنا بأن النهر جرى عليه ما جرى على البيت ، فقد تحجرت أمواجه « وما عاد ماؤه يصلح للشراب ولا للصيد ولا للإبحار » . ولكن صاحب البيت ظل يقلب الأمر فى فكره ، لا يقبل به ، ولا يرضى باليأس خاتمة لتاريخ طويل .

موضوع هذه الرواية القصيرة موضوع مبتكر ، أو تحوير مبتكر لموضوع غرق السفينة بما يعنيه من ضياع . وهو موضوع شغف به الشعراء والكتاب ، وذهب فى معالجته مذاهب متفرقة ، حتى ظهر فى زماننا فى الآداب الغربية فى صورة الخوف على غرق الحضارة ، وتجسمت الأسطورة على هيئة السفينة « تيتانيك » التى غرقت فى عام ١٩١٢ بمن وما عليها ، وكانت تمثل خلاصة الحضارة فى البناء المنيع الذى يغرق . غرقت السفينة تيتانيك ، وغرقت معها أسطورة الحضارة الحديثة. وهذا هو فؤاد قنديل يجسد الأسطورة على هيئة البناء المسقوف، وتاريخ الحضارة يشهد أن تمكن الإنسان من حل مشكلة « السقف » كان بداية عصر جديد من الازدهار ، فإليك السقف فى الهرم ، والسقف الحجرى على المعابد ، والسقف على هيئة القباب ، حتى جاءت المواد الحديثة ـ بعد الخشب ـ فقدمت حلولاً كثيرة لهذه المشكلة الحضارية ، التى لا تدانيها مشكلة أخرى اللهم إلا السعى إلى البناء الشاهق . وما دامت مصر هى التى حلت مشكلات العمارة وجعلت من البيت المسقوف ، معبداً كان أو سكنا أو ضريحاً وعداً بالخلود ، فلنا أن نربط الرمز بحضارة مصر ، وما فعلها بها أبناؤها.

والقصة بعد هذا قصة ذاتية أراد بها كاتبها أن يختزل الجسم الكبير إلى أصغر خلية ، فتحدث عن بيته، ومعاناته الفردية وتأملاته وأفكاره وتطلعاته ، بكل ما تحرك به وعيه ليحرك وعى القارىء على نحو مواز . وحتى لا يغيب عن القارىء ما يتسم به الموضوع من عمومية واتصال بأعماق الحضارة الإنسانية ، يورد الكاتب ستة نصوص رئيسية استخدمها كاللحن الدال على سبيل الاستهلال الموحي (وهذه الوسيلة الفنية معروفة استخدمها جوته فى « من حياتى ، شعر وحقيقة » وماكس فريش فى مسرحية « قصة حياة » ، وبيتر هاندكه فى رواية « المرأة العسراء » ، والأمثلة كثيرة) . والنصوص المختارة تستحق نظرة تحليلية لاستجلاء مقصد الكاتب فى اختيارها . النص الذى استقاه من شيكسبير يوحى بأن المضمون العميق الحقيقى لا يظهر للعين فى الشكل المادى المجسم ، إنما يحتاج استجلاؤه إلى التفكير والتأمل .

والنص الثانى لطاغور فيه تلميح إلى الدار الصامتة وإلى البحث عن سر القلب . أما النص الذى استقاه الكاتب من مسرحية الحلاج لصلاح عبد الصبور فيرتفع بالقارىء إلى مستوى البحث عن النور ، عن الشمس المحبوسة فى ثنيات الأيام .. التى تواصل رحلتها الوحشية. وفى النص سؤال أساسى هو : « كيف أُميت النور بعينى؟» (ص ٤١) ، وفى النص المأخوذ عن جونتر أيش (ص٥٧) تعبير عن الزمن الذى ينساب ، وتساؤل عن موقف الإنسان منه . والنص الخامس (ص٧٥) مأخوذ أيضا عن طاغور ، وهو يعبر عن حكمة الصبر والصمود حيال الحرية والقيد . فإذا انتقلنا إلى النص الإخناتونى (ص ٤٦ م ب) وجدنا أنه أطول نص فى المجموعة ، قصيدة لإخناتون يسميها معلقة إخناتون وجهها إلى صديقه الفنان بيك ، وهى من روائع الثقافة الإنسانية ، التى كانت محفوظة فى البيت الغارق ، وحرص صاحبه على إنقاذها . إنها تصور رسالة الفنان :

« الفنان وضعته الآلهة فى الطريق الأصيل الصعب

ما أكثر الذين يعرفون الصواب ويتجنبونه !

الإيمان العميق بأن الحقيقة أفضل وأكثر جمالاً

ارسم كما تشاء وكيف تشاء
ارسم الحقيقة بلا تزويق ولا كذب ولا مجاملات
إذا كانت بعض عصابات المتجرين بآمون
حاولت أن تجعلك تجوع
وأن تسخر منك
فإذا صلبوك أو قتلوك ...».

والراوى الذى يسوق إلينا القصة من منظوره ، وانطلاقاً من ذاتيته يرسم لنفسه صورة كاملة - وكأنما أراد الكاتب أن يبعد عن السمات الفردية ، وأن يوحى إلينا بأن الرجل هو الفنان فى أى مكان فى الوطن ، بل فى أى مكان فى الدنيا ـ فنان عزله فنه عن الناس الذين لم يفهموه ، بل سخروا منه ، ولم يسمعوا منه الحقيقة . إنه صاحب التراث الذى أوشك على الغرق.

وإنك لتشهد للكاتب بأنه يمد خيوط روايته هذه بحنكة فائقة بين عالمين ، عالم الواقع وعالم الوهم ، فيعيش مع القارىء القصة المتوهمة كأنما كانت واقعاً ، على طريقة فرانتس كافكا ، حيث تكون التفصيلات كلها فى إطار الواقع ، وتكون الحدوتة ونواة السياق فى أفق قريب أشد القرب من الوهم . هذه التوليفة الصعبة من الحقيقة والوهم ، وما يتسم به أسلوب الكاتب أساساً من الثراء والتنوع والقدرة على نشر مروحة الاحتمالات والفروض والتهيؤات ، كل هذا حقيق بأن يملك على القارىء حسه وقلبه وعقله .

ومن التنويعات اللافتة للنظر فى هذه الرواية نذكر تلك التى تدور فى عالم الأحلام : وإذا كانت القصة كلها حلماً فإن الكاتب يخرج من الحلم الأساسى الذى استحال إلى واقع ، فيلتمس السبيل إلى أحلام فرعية ، تنفصل عن الحلم الأول ثم تأتلف معه . والكاتب يصف على نحو غنى بالإيحاءات ، ويتغنى وهو يكتب نثره بلغة شعرية ، قطعها تقطيعات متوازنة ، فيها حرص على الإيقاع ، والتجنيس والقافية . ولو استخلصنا الوحدات الموسيقية ورتبناها وصنفناها ، لوجدنا الكتاب كالسيمفونية المتكاملة التى ترتفع تارة وتنخفض تارة أخرى وتنوع فى كل حركة من حركاتها بين الجمل ، فمنها الجملة الطويلة التى تمتد لتعبر عن الانسياب ، والجمل القصيرة التى تعبر عن الانتفاضة أو التهليل أو الاندفاع ، منها العبارات الصارخة . والعبارات اللينة ، عبارات التأمل ، وعبارات الترجيع . تتفرق ثم تتجمع ، فى توزيع معمارى من نوع البناء السيمفونى .

وليس من شك فى أن قدرة الكاتب على استشفاف التوافق بين النغمة والإحساس والانطباع والفكرة تتيح له هذا البعد السيمفونى . تبدأ الرواية بصوت ارتطام يصوره الكاتب بألفاظ كثيرة السينات والصادات ، تمتزج بالطاءات والحاءات . أما إذا كان المقام مقام تعبير عن التعب والإرهاق فالياءات تتوالى .

ونلاحظ فى البناء الكلى للنص ذلك التكرار لوحدات لغوية ، سواء كاملة أو معدلة ومختزلة ، على نحو يذكرنا بالقرار و « القفلة » فى تأدية الموسيقى العربية. وكأنى بأسلوب التساؤلات والاحتمالات ، والشد والجذب ، الذى ينوع به الكاتب الجملة الأولى ، أسمع « الهنك » فى الموسيقى العربية أو التنويعات فى الموسيقى الغربية . والتنويع فى متن الكلمة يتيح للكاتب، كما رأينا ، تقليب المقومات الشكلية والمضمونية على أوجهها المختلفة : التاريخية والاجتماعية والفكرية والنفسية. والبناء الجمالى الذى يقيمه فؤاد قنديل يتوافق مع عالم واقعى لا يشك الكاتب فى أنه ، رغم الخطوب والمحن والمنغصات ، ورغم التناقضات ، عالم خير جميل أساساً . صحيح أن الكاتب يسأل : « فمتى يحين يومنا فنرى النور كخلق الله ! متى نخرج من هذا القمقم إلى الحياة!» (ص ٦٨) ولكنه هو القائل أيضا : «فضلت أنا الصلاة فى المسجد لأستمتع بقرب الله فى بيت الله... وما أروع أن تكون بلا سقف ، ولا يكون ثمة غطاء إلا السماء ، ولا من وجه إلا وجه الله » (ص ٧٤) .

رواية الأرض البكر

مكارم الغمرى

(مصر)

فى الفترة المبكرة بعد ثورة أكتوبر الاشتراكية (١٩١٧) ظهرت آراء تعلن نهاية الرواية بوصفها فنا أدبيا فى الأدب السوفيتى الجديد ، متعللة فى ذلك بأن «الرواية لون أدبى بورجوازى» . ومن ثم ، فقد قدر عليه الاختفاء مع موت النظام البورجوازى [١] .

ولكن سرعان ما تبوأت الرواية مكانة بارزة بين الأجناس الأدبية الأخرى ، بعد أن شوهد فى إمكانات الأنسجة الروائية القدرة على تلبية احتياجات الثورة الجديدة «فى التعميمات الكبيرة ، فى اللوحات المتسعة للواقع ، فى استيعاب التاريخ ، والحاضر البطولى ، فى إعطاء النبوءات الكبيرة» [٢] .

لا تطمح هذه الدراسة إلى إعطاء صورة شاملة متكاملة لتطور الرواية الروسية فى الفترة السوفيتية المنبسطة على رقعة زمنية تربو على السبعين عاما (١٩١٧ — ١٩٩١) ، فهذا موضوع كبير يحتاج إلى عدة دراسات تبحث فى جوانبه المختلفة ـ خاصة ـ بعد إعادة الاعتبار إلى الأعمال الروائية المنفية من قبل من تاريخ الرواية السوفيتية .

سأتوقف ـ هنا ـ عند موضوع «الفلاح والأرض» ، وبالتحديد عند رواية (الأرض البكر) لشولوخوف التى أحاول التطرق من خلالها إلى بعض السمات المميزة للفن الروائى فى الفترة السوفيتية ، وحتميات التطور الأدبى لهذا الضرب ، مسترشدة فى ذلك بالمنهج الذى اتبعه الأكاديمى الروسى ليخاتشوف فى دراسته عن العصور والأساليب فى الأدب الروسى فى القرون (١٠ : ١٨) ، وهو المنهج الذى أتاح فرصة تعرف السمات العامة المميزة لتطور الأساليب عبر عدة قرون ، وذلك من خلال التضحية بتفاصيل المعلومة ، والتركيز على الأهداف التى تتيح تعرف السمات العامة [٣] .

ـ ١ ـ

موضوع «الفلاح والأرض» من الموضوعات القديمة فى الآداب الجديدة أبدا ، وقد شغل هذا

الموضوع مكانة خاصة فى الأدب الروسى نظرا لخاصية التطور التاريخى لروسيا التى كان الفلاح فيها يشكل السواد الأعظم من شعبها حتى ثورة أكتوبر ١٩١٧ .

الإنسان والأرض ، الفلاح والقرية ، سلطان الأرض، حياة الطبيعة والفطرة فى القرية ، القرية والمدينة، القرية والحضارة المادية ؛ إن كل هذه الموضوعات تتقاطع وتلتقى مع موضوع «الفلاح والأرض» : أحد الموضوعات الجدلية التى شغلت الأدباء الروس فى القرنين الماضى والحالى .

انعكس موضوع «الفلاح والأرض» فى إنتاج العديد من الأدباء الروس الكلاسيين : بوشكين ، جوجول ، تورجينيف ، تولستوى ، تشيخوف ، بونين وغيرهم ، وأولى الأدباء الروس حبهم وعنايتهم للفلاح الروسى وتعاطفوا مع الظروف القاسية التى كان يعيش فيها هذا الفلاح (حتى عام ١٨٦١ كان يحكم الفلاح الروسى قانون القنانة) ، وهالتهم مشاهد الفقر والبؤس التى كان يعيش فيها . أما أديب روسيا الكبير ليف تولستوى ، فقد كان يرى فى الفلاحين وحدهم الصفاء والأخلاق الحقيقية والبساطة وحب العمل ..

ثم جاءت ثورة أكتوبر الاشتراكية ، وبعدها :

«رسخ انطباع بأن الحرب العالمية والحرب الأهلية قد مرت بجانب القرية دون أن يحدث بها تدمير ، وأن القرية لم تظهر تضامنا مع طبقة العمال ، ولم تساندها فى النضال الثورى العام » [٤] .

دخلت القرية الروسية فى الفترة السوفيتية مرحلة جديدة من تاريخها ، وحل وقت إرساء نظام المزارع التعاونية فى القرية الروسية «الكلخزة» [٥] .

شرعت السلطة السوفيتية الجديدة فى إرساء نظام «الكلخزة» ، فأرسلت الدعاة إلى القرى :

«من عمال المصانع ، وكانت المهمة صعبة ، فقد كان عليهم جمع شمل القرية والتعامل مع الفوضى والتناقضات والغموض الذى يكتنف نفسية الفلاح ، والقضاء على الاستغلال ، والبدء فى إمداد الاقتصاد الزراعى بالتجهيزات التكنولوچية، وهذا يعنى تقريب القرية من المدينة ، ومساعدة المحتاجين والمعدمين ...» [٦]

وظهرت الأعمال الأدبية التى تصور التغييرات الجديدة فى القرية رد فعل على متطلبات الواقع التاريخى الجديد ، وأخذت تبشر بإرساء النظام التعاونى الجديد «الكلخزة» ، واتحاد الفلاح والعامل ، واتجه إلى موضوع القرية الجديدة العديد من الكتاب ، منهم شولوخوف ، وإيڤانوف ، وليونوف ، وجلادكوف وغيرهم .

- ٢ -

وربما يكون ميخائيل شولوخوف (١٩٠٥ - ١٩٨٤) أشهر الأدباء الروس، فى الفترة السوفيتية ، من الذين اتجهوا إلى تصوير القرية الجديدة ، وذلك لأن العالم الفنى لشولوخوف هو ، حقيقة ، وقبل كل شىء، عالم الفلاحين .

وميخائيل شولوخوف واحد من أهم الأدباء الروس فى الفترة السوفيتية الماضية ، وقد حصل على جائزة نوبل للآداب عن روايته المعروفة (الدون الهادىء) . وقد ارتبطت مؤلفاته بوصف عالم الروس القوزاق [٧] الذين خرج من بينهم شولوخوف نفسه . وتتيح قراءة أعمال شولوخوف الاقتراب من حياة الروس القوزاق ؛ ففى مؤلفاته:

«نسمع أصواتهم ، أغانيهم، حديثهم الروحى الرتيب، مهاتراتهم العجلى، نفهم خواطرهم، وأفكارهم ، وسعادتهم ، وبؤسهم وأحزانهم ، ونستشعر ثراءهم الروحى ، وحبهم للحياة والكد »[٨] .

أما رواية (الأرض البكر) لشولوخوف فهى تعد أهم الروايات السوفيتية عن «الفلاح والأرض» فى إطار التغييرات الجديدة فى القرية الروسية بعد الثورة السوفيتية، وهى تعد كذلك أحد النماذج المعبرة عن سمات رواية «الواقعية الاشتراكية» التى تبوأت مكانة هامة فى الفترة السوفيتية الماضية .

ـ٣ـ

ظهرت رواية (الأرض البكر) فى جزئين ، صدر الجزء الأول عام ١٩٣٢ فى مجلة (نوفى مير) أو (العالم الجديد) على امتداد ثمانية أعداد ، ثم نشرت فصول الجزء الثانى فى جريدة (البرافدا) بدءاً من عام ١٩٥٤ .

عن الهدف من كتابة رواية (الأرض البكر)، كتب شولوخوف موضحا: «إعادة تربية الفلاحين فى إطار روح الكلخزة» [٩] .

وتتناول رواية (الأرض البكر) وصف البناء الاشتراكى فى القرية الروسية بعد الثورة فى إطار نظام التجميع الزراعى التعاونى الذى كان يستهدف القضاء على الملكية الزراعية وإرساء نظام المزارع التعاونية (الكلخوزات) التى يتقاسم فيها الفلاحون العمل والإنتاج .

وتبدأ حركة الأحداث فى الرواية مع وصول العامل دافيدوف من لينينجراد إلى قرية «جريميا تشى لوج» فى منطقة الدون فى أمسية من أمسيات شهر يناير عام ١٩٣٠ .

ومن حديث دافيدوف مع سكرتير لجنة الحزب فى المنطقة نعرف أن عملية بناء «الكلخوزات» الجديدة لا تزال فى البداية وتلقى الصعوبات: «وضعنا الآن معقد بشكل خاص . نسبة المنضمين إلى التعاونيات فى المنطقة لاتتجاوز (١٤٫٨) بالمائة» [١٠] .

ويلعب وصول العامل دافيدوف إلى قرية جريميا تشى لوج دورا هاما فى إعطاء دفعة لتطور أهم الأحداث فى الرواية : تجميع قوى الفقراء والفلاحين النشيطين فى القرية ، نزع الملكيات الزراعية ، الاجتماعات العامة ، تعميم أدوات الإنتاج ، النضال ضد طبقة الملاك الزراعيين (الكولاك) ، إيقاف عملية ذبح المواشى التى كان يقوم بها الكولاك .

ويرتكز تطور الأحداث فى رواية (الأرض البكر) على فكرة الصراع الطبقى، فنجد شخصيات الرواية تنقسم إلى فريقين متصارعين : فريق يدافع عن نظام ملكية الأرض القديم فى القرية ويتزعمه فى الرواية المزارع الكبير «أوسترفونوف» وهو من طبقة الكولاك، وضابط الحرس الأبيض «بولوفتسوف» وغيرهم ، وفريق يحارب من أجل إرساء نظام «الكلخزة» الجديد ويمثله فى الرواية «دافيدوف» ، و«ناجولنوف» ، و «رزاميوتنوف» ، وفقراء الفلاحين ومتوسطيهم .

إن إرساء نظام «الكلخزة» الجديد يتم من خلال صراع مرير يدور حول الأرض والملكية ، حول الأفكار الجديدة والأفكار القديمة . يقول المزارع أوسترفونوف للضابط بولوفتسوف :

«إلى الكولخوز ؟ لم يلحوا علينا كثيرا جدا بعد ، وها غدا سيعقد اجتماع لفقراء الفلاحين . جاءوا ليبلغونا به قبل أن يحل المساء . وظلوا يزعقون على جماعتنا منذ عيد الميلاد: «انضموا ، أجل انضموا» لكن الناس كانت ترفض تماما ، ولم يسجل أحد اسمه . ومن يقبل أن يصير عدوا لنفسه ؟ ولابد أنهم سيلحون غدا أيضا . يقولون إنه قد قدم مساء اليوم عامل من مركز المنطقة ، وسيسوق الجميع إلى الكولخوز (المزرعة التعاونية) . وستكون النهاية لحياتنا ، ها أنت قد كدحت وكدحت حتى امتلأت يداك عقدا ،

واحدودب ظهرك ، والآن إلق ما عندك فى القدر العام: مواشيك ، وحبوبك ، ودواجنك، وبيتك هو الآخر ؛ يعنى تخل عن زوجتك لصاحبك ، واذهب أنت إلى ... لا أكثر ولا أقل . احكم بنفسك ، يا ألكسندر انيسيموفيتش سأعطى الكولخوز ثورين (تمكنت من بيع الثورين الآخرين إلى مصلحة اللحوم) ومهرة ووليدها ، وكل الأدوات الزراعية، والحبوب بينما يعطى الآخر سرواله الممتلىء بالقمل . سنضم ما عندى إلى ما عنده ، وبعد ذلك سنتقاسم الأرباح مناصفة ، أليس فى ذلك إهانة لى؟ » [١١]

ـ ٤ ـ

ويتخذ الصراع الطبقى الذى يدور فى الرواية أشكالا درامية ويكتنفه العنف من جانب الفريقين المتصارعين حول الأفكار القديمة والجديدة .

إن انتصار الأفكار الجديدة لايتحقق فى الرواية عن طريق العنف فحسب ، بل من خلال العملية المعقدة لديالكتيك «الوعى والتلقائية» التى تعدُ بمثابة نواة ودعامة فى متن رواية «الواقعية الاشتراكية» .

وتستند فكرة «ديالكتيك الوعى والتلقائية» على إمكان إحراز التقدم التاريخى من خلال بلوغ درجة عالية من الارتقاء بالوعى ، بمعنى أنه إذا أمكن التحكم فى الجانب «التلقائى» فى الإنسان بغية الوصول به إلى أعلى درجة من الوعى ، فيمكن ، حينئذ ، بلوغ التغيرات المطلوبة فى المجتمع ، من خلال توجيه هذا الوعى نحو الأهداف .

إن هذه الفكرة تتحقق فى الرواية من خلال تصوير العملية المعقدة من إعادة تشكيل وعى الفلاحين القوزاق، التى تصل بهم فى النهاية إلى الاقتناع بالأفكار الجديدة والانضمام إلى السلطة السوفيتية . إن هذه العملية تحدث عبر الدعاية المكثفة ، وتدريجيا يتناقص عدد المعارضين للسلطة السوفيتية .

فى أحد الاجتماعات السرية التى يعقدها الضابط بولوفتسوف المناهض للسلطة السوفيتية ، وبينما كان يتناقش مع عشرين شخصا من القوزاق بخصوص إعداد «انتفاضة» لتحرير الدون من السلطة السوفيتية نسمع القوزاقى العجوز يقول للضابط : «قررنا أن نمتنع عن القيام بتمرد ، طريقنا وطريقكم اختلفا تماما» [١٢] .

وتلعب اللقطات الجماعية فى رواية (الأرض البكر) دوراً كبيرا فى إبراز فكرة ديالكتيك «الوعى والتلقائية» . إن هذه اللقطات كما لو كانت تنظم حبكة الرواية ، فكل لقطة منها تبدو بمثابة بداية لتطور جديد فى الحدث . وبالإضافة إلى ذلك فإن :

«ديناميكية اللقطات الجماعية فى الجزء الأول من (الأرض البكر) تكشف «تلك الثورة فى العقول» التى حدثت فى وقت «الكلخزة» ، وتوضح الآلام التى تشكلت فيها الأشكال الجديدة من العمل الجماعى..»[١٣] .

وتزخر اللقطات الجماعية بالديالوج متعدد الأصوات الذى لا يهتم الكاتب دائما بتحديد مصدره ، ففى إحدى اللقطات الجماعية ، وبينما كان العامل دافيدوف يجتمع بحشد من الروس القوزاق والنساء والفتيات فى إحدى المدارس للدعاية للأفكار الجديدة ، نسمع الحوار التالى من الحاضرين :

« ــ هل سيشاع كل شيء ؟
ــ والبيوت أيضا ؟
ــ هل الكلخوز وقتى أم دائم ؟
ــ ماذا سيكون من أمر الفلاحين الأفراد ؟
ــ هل سيأخذون الأرض منهم ؟
ــ والطعام مشاع أيضا ؟ »

وينهض من بين الحشد قوزاقى ليقول :

« .. أعتقد أن ضم الناس إلى الكولخوز يجب أن يتم بهـذا الشكل : الناس الجـادون فى العمل الذين لديهم ماشية يضمون إلى «كولخوز» واحد ، والفقراء فى «كولخوز» آخر ، والموسرون على حدة ، بالطبع ، أما الكسالى تماما فينفون ليتعلموا أسس العمل» (١٤) .

- ٥ -

فى رواية (الأرض البكر) - خاصة - فى الجزء الأول ، يتسع الفضاء الخارجى ويكتظ بالأحداث ، فتضيق المساحة المخصصة للعالم الداخلى للإنسان .

وقد قدم الناقدان كوچينوف وجاتشف ، فى محاولة للتمييز بين الرواية الروسية الكلاسية والرواية السوڤيتية التفسير التالى :

«عموما وبشكل عام يمكن القول إن العنصر المحدد بالنسبة للرواية التى شيدها تولستوى ودستويفسكى هو الاضطلاع «بديالكتيك الروح» إذا فهمنا هذه المقولة بشكل متسع على أنها منهج الأشكال المتعددة للتصوير الفنى للعالم التى تمتلك وحدة محددة . فى غضون ذلك فإن الفكرة الأساسية فى رواية الواقعية الاشتراكية هى «ديالكتيك الحدث» ، «ديالكتيك المأثرة» إذا جاز هذا القول» (١٥) .

إن الجزء الأول من رواية (الأرض البكر) لشولوخوف يقدم نموذجا لرواية «ديالكتيك الحدث» ، وهو أحد الاتجاهات الغالبة للرواية السوڤيتية فى الفترة المبكرة بعد الثورة السوڤيتية ، ذلك لأن البناء الفنى للجزء الأول ينهض على الحدث التاريخى المرتبط بإرساء نظام «الكلخزة» الاشتراكى .

ولهذا السبب نجد أن شولوخوف نادرا ما يهتم ببسط الشخصية أمام القارىء ، فهى لاتعنيه إلا فى إطار علاقتها بالأحداث :

«إن الشعور بارتباط التاريخ والإنسان ، الحياة «الشخصية» والحياة التاريخية ،كان على درجة كبيرة مميزة للوعى الاجتماعى فى العشرينيات والثلاثينيات مما كان له تأثير على عملية تشكيل الوعى الفنى فى الرواية السوڤيتية» (١٦) .

وفى غضون ذلك نجد أن أهم مقياس لتقييم الشخصية فى الرواية هو قدرتها على الإسهام الفعال فى الأحداث .

- ٦ -

يرسم شولوخوف فى (الأرض البكر) العديد من الشخصيات التى تتكشف أمام القارىء من خلال علاقتها بالفكرة الرئيسية التى تطرحها الرواية : إرساء نظام المزارع التعاونية الاشتراكية «الكلخزة» .

وتبرز شخصية العامل دافيدوف بوصفها إحدى الشخصيات المهمة فى رواية (الأرض البكر) ونموذج البطل الإيجابى : أحد العناصر الأساسية فى رواية «الواقعية الاشتراكية» .

إن دافيدوف مؤمن بقضية تغيير القرية وتحويلها إلى نظام «الكلخزة» ، وهو أحد الدعاة النشيطين الذين يتم من خلالهم تمكين النظام الجديد ، ولذا نجد أن مضمون شخصية دافيدوف يتكشف فى الحدث المتوتر ، فى اللقطة الجماهيرية .

ويضفى شولوخوف على بطله مظهر الإنسان الصلب فى الجدال ، الواثق من قضيته ، الصبور فى المناقشة مع الخصم ، القادر على إقناع الآخرين فى بساطة وتواضع .

في أحد الاجتماعات الجماهيرية التي كان يعقدها دافيدوف لإقناع الفلاحين القوزاق بالنظام الجديد ، كان الحاضرون ينصتون إلى دافيدوف «كما يستمعون إلى أبرع راو» :

«أنا نفسي أيها الرفاق عامل في مصنع كراستو بوتيلوف وقد أرسلني حزبنا الشيوعي والطبقة العاملة إليكم لأساعدكم في تنظيم الكولخوز والقضاء على الكولاك مصاصي دمائنا جميعا . سأتكلم بإيجاز . يجب أن تتحدوا جميعا في الكولخوز . وتجعلوا الأرض وكل أدواتكم ومواشيكم ملكا اجتماعيا لكم، ولماذا الانضمام إلى الكولخوز ؟ لأن الاستمرار على العيش بالطريقة التي تعيشون فيها مستحيل ! ومصاعب الحبوب عندنا ترجع إلى أن الكولاك يخزنونها في الأرض حتى تتعفن ، ويقتضي انتزاع الحبوب منهم عنوة ! بينما أنتم يسعدكم أن تقدموا الحبوب للدولة ، لولا أنها قليلة عندكم . حبوب متوسطي الفلاحين وفقرائهم غير قادرة على أن تطعم الاتحاد السوفيتي . يجب أن يزرع المزيد منها . وكيف تستطيع أنت ، أيها الفلاح أن تزرع أكثر بمحراثك الخشبي أو ذي السكين الواحدة ؟ الجرار وحده يمكن أن يسعفك . تلك هي الحقيقة ! أنا لا أعرف كم يحرث الناس من الأرض عندكم في الدون بمحراث واحد خلال الخريف»[١٧] .

ويحظى دافيدوف من بين شخصيات الرواية بعناية شولوخوف الذي يحاول الغوص في عالمه الدفين وماضيه: طفولته البائسة التي مهدت لتقبل الأفكار الجديدة ؛ والانخراط في الصراع الطبقي الذي نتعرفه من حديثه مع أندريه رازميوتنوف :

« تشفق عليهم .. ترثي لهم .. وهل أشفقوا هم علينا ؟ هل بكى الأعداء على دموع أطفالنا ؟ هل بكوا على اليتامى الذين قتلوهم؟ هاهو أبي طردوه من المصنع بعد الإضراب ونفوه إلى سيبريا .. وكنا أربعة أطفال لأمي ، وكنت أنا ، أكبرهم، في التاسعة من عمري آنذاك .. ولم يكن لنا ما نأكله .. فنزلت أمي .. انظر إلى أين ! نزلت أمي إلى الشارع ، كي لانموت من الجوع...»[١٨] .

ويلعب المونولوج الداخلي دورا في كشف العالم الدفين لدافيدوف الذي يخلع عليه الكاتب مشاعر الحزن والتوق إلى حياة أفضل .

- ٧ -

في رواية الواقعية الاشتراكية تسقط الحدود بين الأزمنة وبتقاطع الماضي والحاضر والمستقبل . إن شولوخوف يصور في (الأرض البكر) الحاضر على أنه امتداد طبيعي لأحداث الماضي : الثورة الاشتراكية والحرب الأهلية التي أدت إلى حتمية البدء في بناء حاضر جديد .

ورغم الصعوبات التي تكتنف الحاضر في الرواية (بناء الكولوخوز) إلا أن الكاتب ، من موقع «الحزبية» والإيمان «بالأفق الاشتراكي» يبشر بالمستقبل : نهاية «الملكية» في الواقع وفي نفوس البشر ، وحلول «ربيع الكولخوز» .

إن الحلم والإيمان بالمستقبل يتخلل مونولوج الشخصيات في الرواية ، فحين ينظر دافيدوف إلى الطفل فيدوتكا ابن القوازقي أوشاكوف فإنه لايساوره شك في المستقبل السعيد الذي ينتظره :

«سنبني لهم حياة طيبة . حقيقية ! الآن يرتدي فيدوتكا قبعة أبيه القوزاقية الطراز ، وبعد عشرين عاما سيقلب هذه الأرض

بمحراث كهربائى . لأظنه سيضطر إلى ما اضطررت أنا إلى القيام به ، بعد وفاة أمى : أغسل ثياب إخوتى ، وأرقع ، وأحضر الطعام، وأجرى إلى المصنع ... أمثال فيدوتكا سيكونون سعداء، حقيقة »[١٩] .

ويساعد المنظر الطبيعى على إشاعة جو ترقب المستقبل ، فالمنظر الطبيعى فى رواية شولوخوف يقوم بوظيفة جمالية وبنائية هامة ، ذلك لأن :

«ترقب الربيع فى الطبيعة الذى يتخلل التراجعات فى الرواية كما لو كان ينبىء بربيع العلاقات الإنسانية الجديدة ، كأنه أول جدول يخترق لنفسه طريقا بين الثلج الذائب المستقر . إن وصف الطبيعة فى (الأرض البكر) يجذب القارىء بشدة نحو الربيع المنتظر من مدة طويلة ...» [٢٠] .

وأحد هذه المناظر نقابله فى افتتاحية الرواية، حيث تتأهب الطبيعة لاستقبال الربيع:

«تفوح رائحة عذبة من بساتين الكرز في نهاية شهر يناير ، وقد نفحتها أنفاس الدفء الأولى. وفى الظهيرة، فى الأماكن المحجوبة من الريح (إذا كانت الشمس تدفىء) تمتزج الرائحة الشجية المنبعثة بخفوت من قشرة الكرز، بالرطوبة العذبة للثلج الذائب، وبالأنفاس الجبارة العتيقة للأرض من تحت الثلج، من تحت ...»[٢١] .

ـ ٨ ـ

هل أتي الربيع إلي القرية الروسية بعد إرساء «الكلخزة» ؟ من عباءة رواية (الأرض البكر) وفي جدال معها انعكست في كتابات «الموجة الجديدة» صورة جديدة للقرية الروسية مابعد «الكلخزة». وقد ظهرت بواكير هذه الكتابات فى فترة الخمسينيات بعد موت ستالين (١٩٥٣) ، ففى هذه الفترة بدأ الأدب يقترب أكثر من الواقع ومشاكله الحقيقية ، ومن الإنسان وعالمه الداخلى ، وبدأ تمرد الأدب على الأطر المحـددة لفن الواقعية الاشتراكية (الموقع الطبقى ، الأفق الاشتراكى الثورى ، المثال الإيجابى) : بدأ يتضح فى الأدب الخط الناقد الذى ارتبط بتقييم الحقبة الستالينية فى الاتحاد السوفيتى وبتجربة «الكلخزة» التى وجدت انعكاسا لها فى «نثر القرية» .

ساهم «نثر القرية» فى بلورة الاتجاه الجديد فى الأدب الذى أظهر «انعطافا خاصا نحو التبصر والبساطة والديموقراطية والحرية» [٢٢]، كما آذن ببداية مرحلة جديدة فى تطور الفكر الروائى فى:

«النثر الملحمى الذى كان يتجه بعيدا خارج كلمة المؤلف الراسخة، نحو مرحلة جديدة فى تطور الفكر الروائى ، حيث الوضع الجديد لكلمة البطل وخطاب المؤلف» [٢٣] .

وقد اتسم النثر الجديد بالخط الاجتماعى التحليلى للواقع ، فظهرت فى مؤلفات «نثر القرية» الصورة التى آلت إليها القرية الروسية بعد إرساء نظام «الكلخزة» الاشتراكى ، والحال التى آل إليها الفلاح .

ماذا حدث مع الفلاح والقرية الروسية بعد «الكلخزة» ؟ لقد أدى الاتجاه إلى التصنيع ، وانتزاع الأرض من الفلاح إلى انصراف جزء من سكان القرية إلى المدينة وانسلاخهم عن طبقتهم وعشيرتهم والانخراط فى طبقة العمال الصناعيين:

«الفلاحون قبل الثورة السوفيتية كانوا يشكلون حوالى (٨٥ ٪) من سكان روسيا ، ثم أخذ يتزايد تعداد سكان المدينة على حساب سكان القرية والهجرة منها ، حتى إن الإحصاءات تقول إنه فى عام ١٩٦٦ صار

عدد المواطنين فى المدينة (١٢٣,٧) مليون نسمة ، أما فى القرية فى تلك الفترة فقد كان يعيش ويعمل (١٠٨,٥) مليون نسمة»[٢٤] .

لقد أدت هجرة الفلاح من القرية الروسية إلى النيل من «حضارة الفلاحين» ، ذلك لأنه :

«بالنسبة للفلاحين لم يكن الحديث يجرى فقط عن اختيار مهنة مربحة أكثر ؛ إن الانصراف من القرية كان يعنى بالنسبة لهم الانفصال عن كل شىء كان يضفى على حياتهم الجمال والمغزى، كما كان يعنى الابتعاد عن نظام القيم الأخلاقية والعيش فى عالم يفتقد إلى المغزى الداخلى والتبرير الأخلاقى»[٢٥] .

وقد انعكس فى «نثر القرية» الجديد موتيفات زوال القرية القديمة وانهيار نمط الحياة الريفية التقليدية، وتجسدت صورة الفلاح الذى انسلخ عن عشيرته وبات فى مفترق الطرق ، وذلك كما فى أعمال الأدباء إبراموف ، وتيندرياكوف ، وانتونوف ، وشوكشين ، وراسبوتين وغيرهم .

- ٩ -

والقرية الروسية بعد إرساء «الكلخزة» : فقيرة ، جرداء ، هجرها أهلها ، تمتلىء بالمعاناة .. هكذا تبدو صورة القرية الروسية فى إنتاج الأديب فيودر إبراموف (١٩٣٠ ــ ١٩٨٣) الذى يعد من أبرز ممثلى «نثر القرية» الجديد والملقب بـ «تولستوى المعاصر» .

فى رواية (الإخوة والأخوات) (١٩٥٨) يصف إبراموف من خلال الموقع المونولوجى للكاتب وعبر وعى أحد أبطاله الحالة التى آلت إليها القرية بعد «الكلخزة» فى منطقة «بيكاشينو» :

«بيوت بعضها مؤلف من طابق واحد ، وبعضها من طابقين ، ولكنها جميعا بأفنية مسقوفة ضخمة وأسقف بعليات . حقول البطاطس قرب البيوت جرداء ، وقد تمددت سيقانها البيضاء على الأرض كأنها السياط . وبدت أحيانا كثيرة بعض الأكواخ غير المأهولة ، مسمّرة نوافذها دون زجاج ، والريح تصفر فيها كأنها سيدة هذه المنازل . كما لو فى المقبرة . والألواح الخشبية لواجهات العديد من البيوت الهرمة كانت مشعلة للحطب ، وفى بعض الأطراف بدت بوضوح حواف القطع الجديدة . واضح أن ذلك قد أصبح عادة ، يقطع أحدهم .. ويتابع الآخرون. وعلى مدى كيلو متر كامل لم تكن هناك أية عمارة جديدة مبنية فى الأعوام الأخيرة»[٢٦] .

إن عملية انتزاع الملكية من المزارعين وضمهم إلى «الكولخوزات» لم تجلب سوى الضياع النفسى والمادى للإنسان والقرية ، هكذا حال ستيبان فى الرواية :

«عام ١٩٣٠ كان يمتلك بقرتين ، وحصانين ، ومهرا وزهاء عشر غنمات ، وبحق اعتبر واحدا من أغنى الملاك فى القرية. وبعد عام عزم على الانتساب إلى كولخوز «الطريق الجديد» كان آخر فلاح فى بيكاشينو تقريبا ينضم إلى الكولخوز ، وأصبحت حياة ستيبان بعد ذلك مملة لامعنى لها . راح يطوف كالمريض لمدة سنتين . يطفر فى الصباح إلى ساحة الدار ، ويرمق الإسطبل فلا يرى غير الفراغ ، حفنة جافة من روث البهائم ، وزغبر وبر الحصان فى شقوق المعلف . هذا ما تبقى مما كان...»[٢٧] .

وتتبدل العصور ، فتتبدل معها التصورات والتقييمات. رواية (الأرض البكر) التى كانت مقررة على طلبة المدارس ونال عنها شولوخوف أرفع الأوسمة الأدبية، وأخرجت فيلما سينمائيا ، هذه الرواية تعانى الآن من الهجوم والنقد بعد إدانة سياسة «الكلخزة» . ويتركز الهجوم ـ خاصة ـ على الجزء الثانى من الرواية الذى صدر فى الخمسينيات ، ففى هذا الجزء يستمر العامل دافيدوف مسترسلا فى الحلم بالكولخوز المزدهر فى وقت كانت تتعثر فيه تجربة «الكلخزة» بعد المعاناة والمجاعات الجماعية فى القرية الروسية فى فترة ١٩٣٢ ـ ١٩٣٣ .

لقد شاهد النقد فى تجنب شولوخوف لوصف الواقع الحقيقى للقرية فى بداية الخمسينيات فى منطقة الدون حيث تجرى أحداث الرواية ، وفى وقت وصل فيه حال الفلاحين إلى حد الجوع «خروجا على الحقيقة ، وعلى الضمير» (٢٨) .

إن إعادة تقييم (الأرض البكر) يأتى فى إطار مراجعة شاملة لوضع الفن الروائى فى الفترة السوفيتية ، ويواكب الحديث عن «أزمة» الرواية السوفيتية والفكر الروائى فى هذه الفترة ، وهى «الأزمة» التى اقترنت فى بعض الكتابات «بأزمة الشخصية» فى الواقع السوفيتى، وتراجع الفن الروائى الحقيقى أمام المحاولات المتعجلة «لجمع العالم» فى عصر «الاشتراكية الناضجة» (٢٩) .

ومن جديد يطرح موضوع «الفلاح والأرض» نفسه فى الواقع الاجتماعى والثقافى فى روسيا ..

ومن جديد تتجه الأنظار إلى (الفلاح والأرض) ولكن من منظور جديد .

المراجع والهوامش :

(١) م . كوزينتسوف ، **طرق تطور الرواية السوفيتية** ، موسكو ، ١٩٧١ ، ص ٣ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٤ .
(٣) انظر : د . ليخاتشوف ، **تطور الأدب الروسى فى القرون (١٠ ـ ١٨) العصور والأساليب** ، لينينجراد ، دار العلم ، ١٩٧٣ ، ص ٦ .
(٤) ف . بير يوكوف ، **الفتوحات الفنية لميخائيل شولوخوف** ، موسكو ، ١٩٨٠ ، ص ٢٥.
(٥) سوف أستخدم مسمى الكلخزة بمعنى إرساء نظام المزارع التعاونية الجماعية .
(٦) بير يوكوف ، (مرجع سابق) ، ص ١٦٤ .
(٧) القوزاق هم الفلاحون الروس الأقنان الهاربون من الاضطهاد إلى أطراف روسيا ما بين القرنين الخامس عشر والسابع عشر (١٥ ـ ١٧) المعروفون بحبهم للحرية ، وقد استوطن بعضهم منطقة الدون النائية .
(٨) عن **تاريخ الأدب الروسى السوفيتى** ، فى أربعة أجزاء ، حـ ٤ ، موسكو ، دار نشر العلم ، ١٩٧١ ، ص ١٧٧.
(٩) عن كونستانتين بريما ، **الدون الهادىء يحارب روستوف** ، ١٩٨٣ ، ص ٣٢.
(١٠) أحيل القارىء إلى ترجمة عربية لرواية **الأرض البكر** ترجمها غائب طعمة فرمان وصدرت عن دار نشر «رادوغا» فرع طشقند فى الاتحاد السوفيتى عام ١٩٨٦ ، العنوان فى الترجمة «أرضنا البكر» وربما يكون العنوان الأصوب «الأرض البكر المستنهضة» ولكنى من باب الاختصار أوردت فى النص عنوان «الأرض البكر» ، وسوف أقتبس عن الترجمة بعد مراجعتها على أصل الرواية بالروسية ، الصادر فى موسكو عام ١٩٧١ ، عن دار نشر العامل الموسكوفى .
(١١) انظر الترجمة العربية ص ١٨ ، الأصل ص ٣٦.
(١٢) المرجع السابق ، الترجمة ص ٣٤ ، الأصل ص ٤٧ .

(١٣) ل . ياكيمينكو ، **إنتاج شولوخوف** ، موسكو ، ١٩٧٠ ، ص ٤٩٩ .

(١٤) **الأرض البكر** بالعربية ص ٩١ ، بالروسية ص ٨٨ .

(١٥) عن **نظرية الأدب** ، موسكو ، دار نشر «العلم» ، ١٩٦٤ ، ص ١٦٨ .

(١٦) ى . سكورو سبيلوفا ، **النثر الروسى السوفيتى فى العشرينيات والثلاثينيات ومصائر الرواية** ، موسكو ، ١٩٨٥ ، ص ١٣ .

(١٧) **الأرض البكر** بالعربية ص ٤١ ، بالروسية ص ٥١.

(١٨) نفسه ص ٨٧ ، ص ٨٥ .

(١٩) نفسه ص ص ٣١٣ ـ ٣١٤ ، ص ٢٤٨.

(٢٠) ل . ياكيمينكو ، (مصدر سابق) ، ص ٥١٠ .

(٢١) **الأرض البكر** بالعربية ص ١٣ ، بالروسية ص ٣٣ .

(٢٢) م . باختين ، **جماليات الإبداع الأدبى** ، موسكو ، ١٩٧٩ ، ص ٣٣٦ .

(٢٣) ى . دوبرينكو ، **أزمة الرواية** ، مجلة «فوبروسى ليتيراتورس» (قضايا الأدب) ، موسكو ، عدد ٦ ، ١٩٨٩ ص ١٤ .

(٢٤) عن ف . سورجانوف **طابع الوقت** (النثر السوفيتى ، التجربة ، القضايا ، المهام) ، مجلة فوبروس ليتيراتورى ، موسكو ، عدد ١٠ ، ١٩٨٥، ص ١٠ .

(٢٥) إ. شافار يفيفيتش، **طريقان إلى منحدر واحد** فى كتاب **الموقع** ، موسكو ، ١٩٩٠ ، ص ٦٧ .

(٢٦) أحيل القارىء إلى الترجمة العربية لرواية ف إبراموف **الإخوة والأخوات** ، الصادرة عن دار نشر رادوغا ، موسكو ، ترجمة أيمن أبو الشاعر ، وسعدى المالح، ص ٦٤.

(٢٧) المرجع السابق ، ص ص ٣٠ ـ ٣١ .

(٢٨) عن ف . ليتفينوف **دروس الأرض البكر** ، مجلة فوبروس ليتيراتورى عدد ٩ ـ ١٠ ، ١٩٩١ ، ص ٣١.

(٢٩) انظر على سبيل المثال ى . دوبرينكو ، أزمة الرواية مجلة فوبروس ليتيراتورى ، عدد ٦ ، ١٩٨٩ ، ص ص ٣ ـــ ٣٥ .